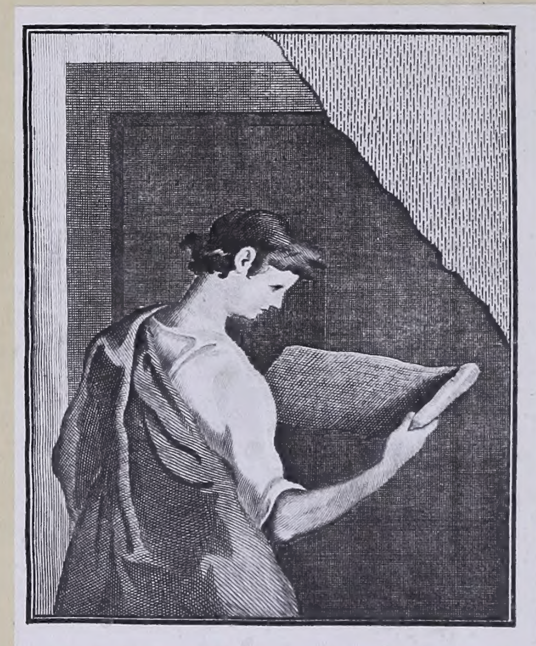
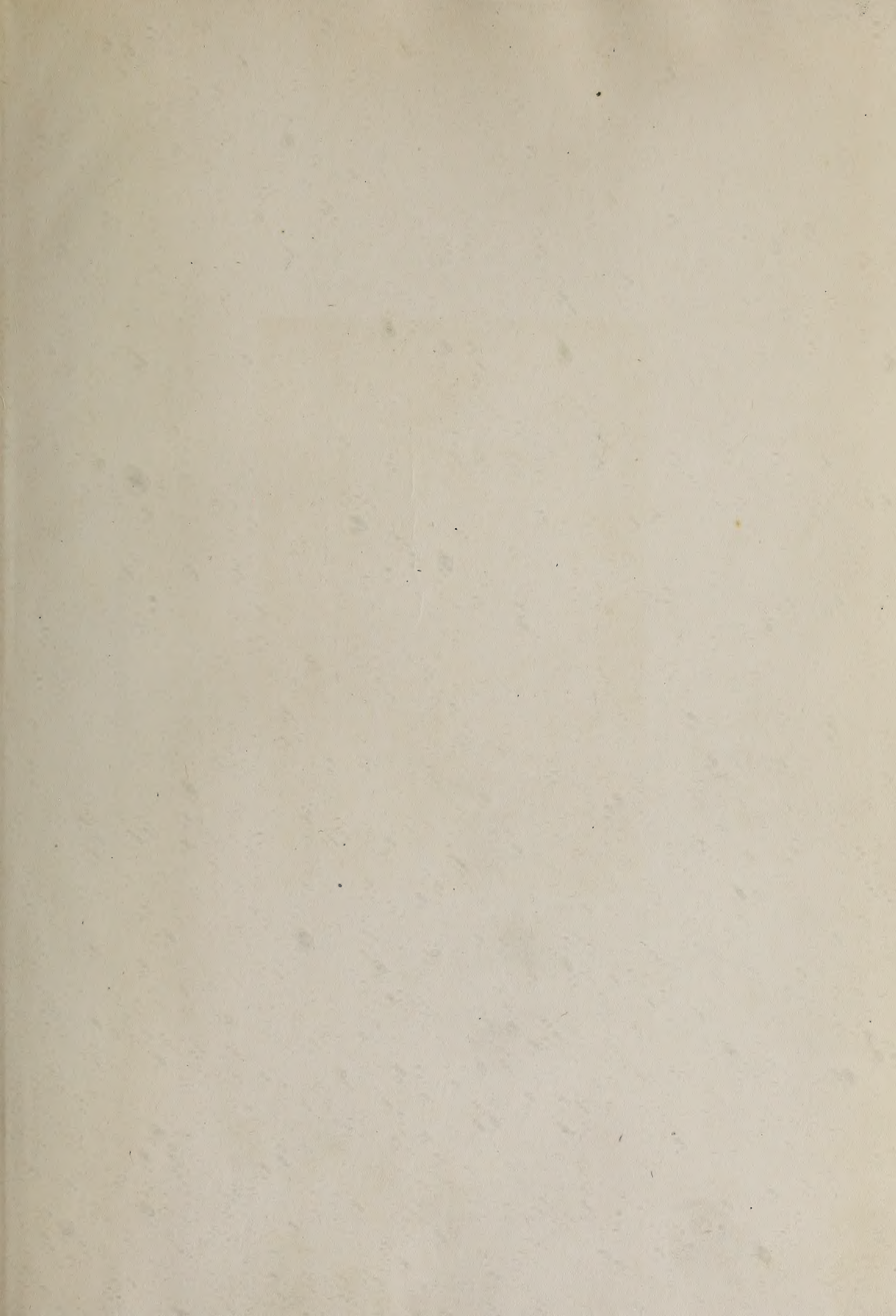
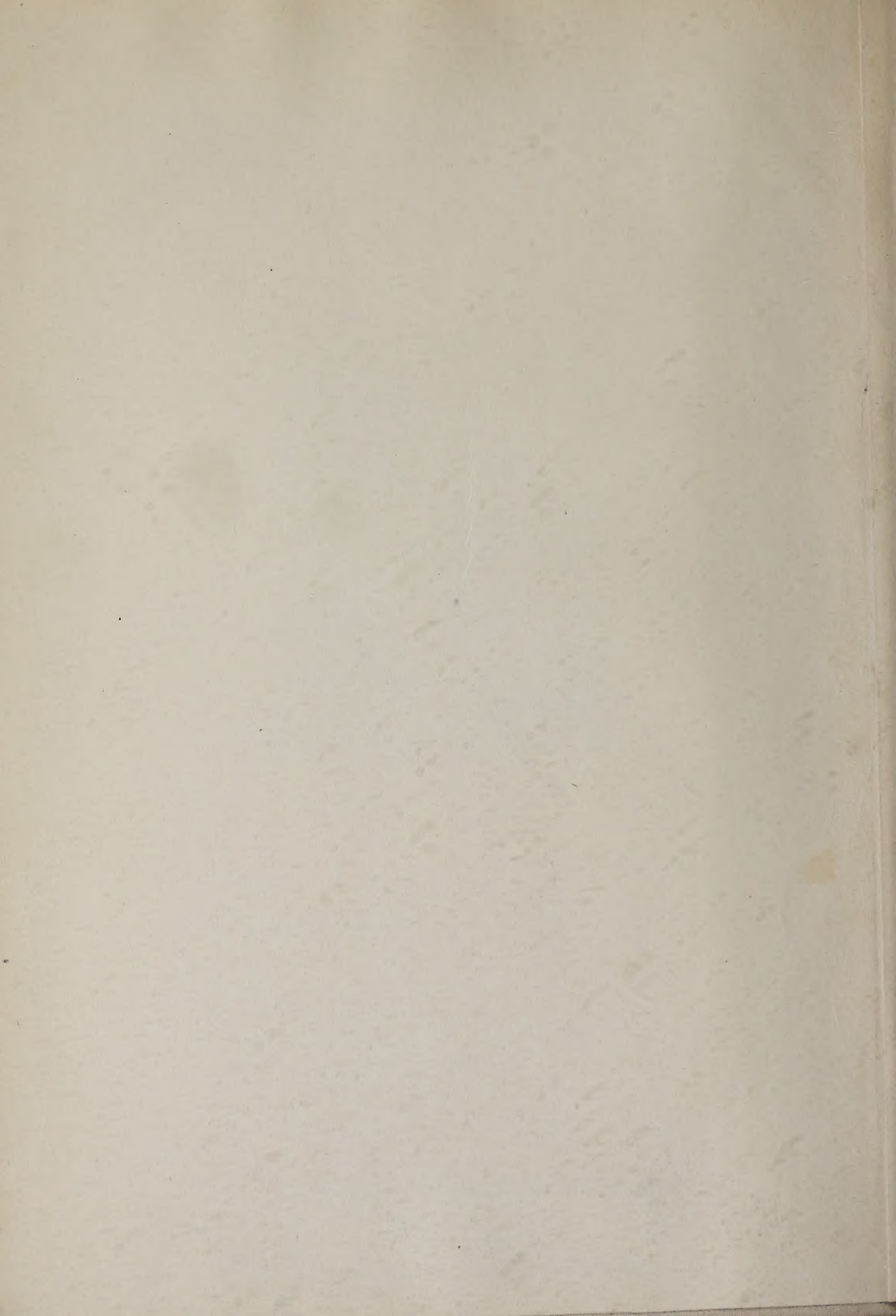
ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

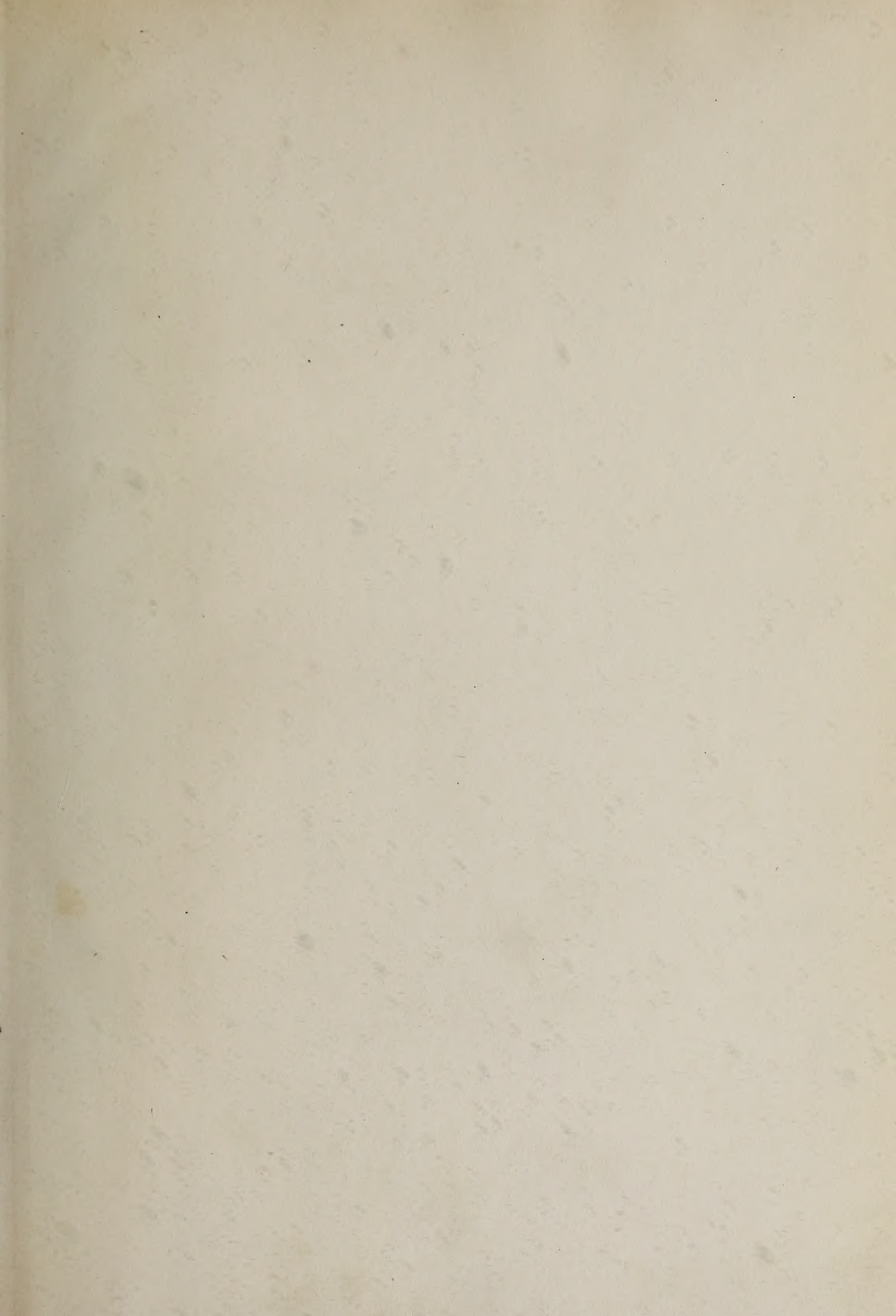


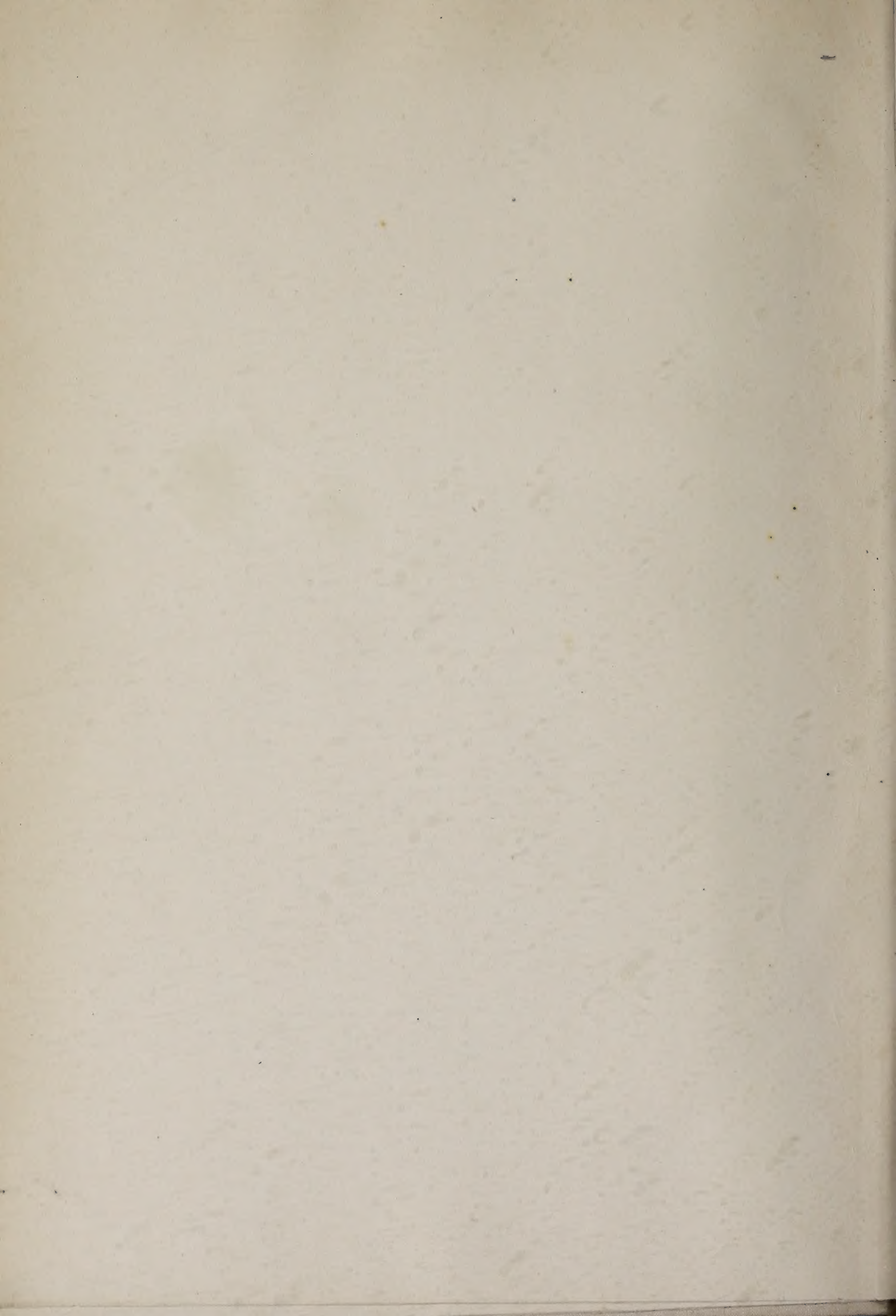
©

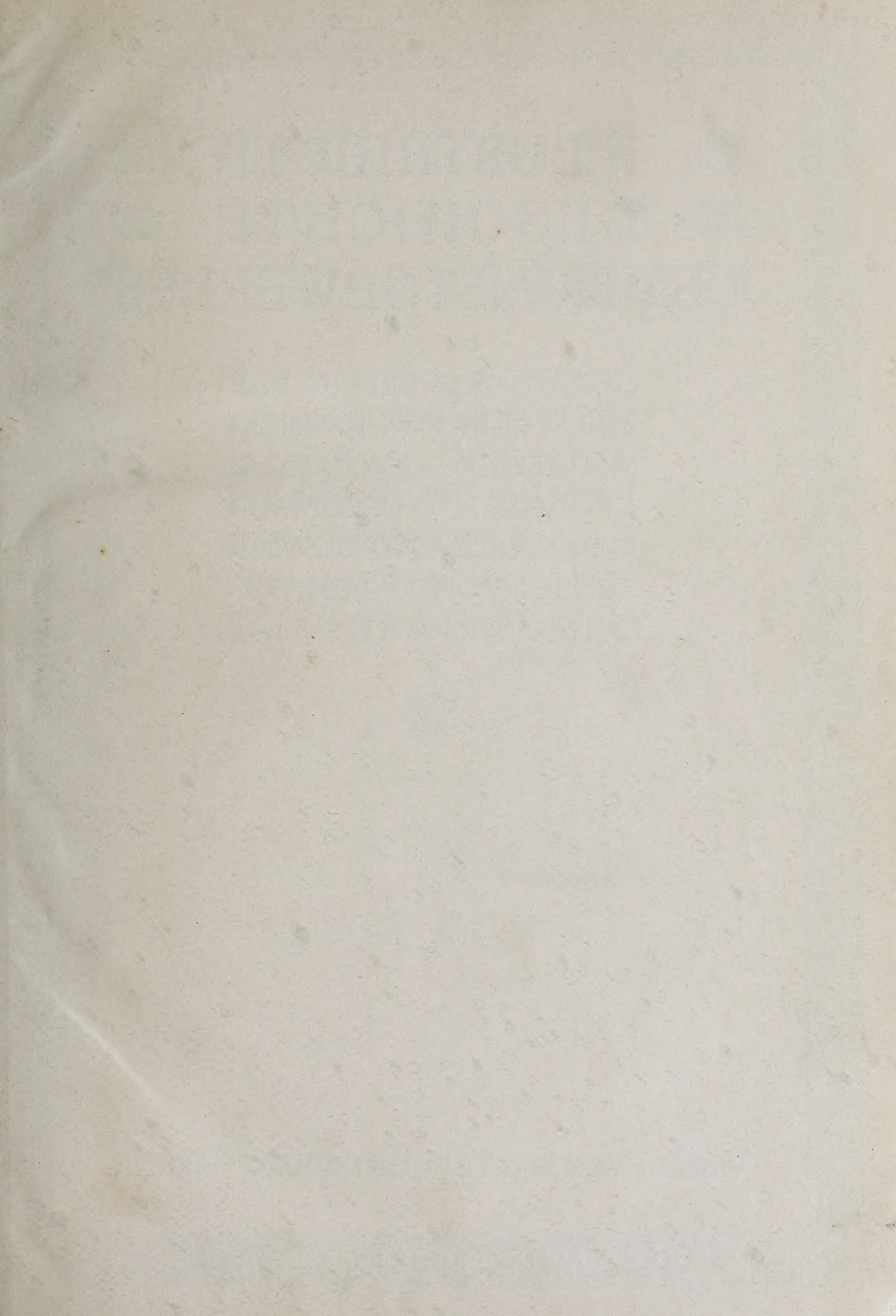












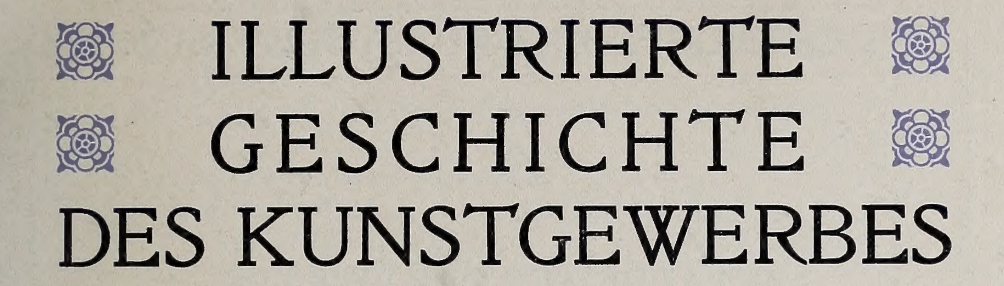


ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT W. BEHNCKE
M. DREGER · O. VON FALKE
J. FOLNESICS · O. KÜMMEL
E. PERNICE UND G. SWARZENSKI VON G. LEHNERT
□ IN ZWEI BÄNDEN □



VERLAG VON MARTIN OLDENBOURG · BERLIN



ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

□ ERSTER BAND □

DAS KUNSTGEWERBE IM ALTERTUM, IM MITTELALTER UND ZUR ZEIT DER RENAISSANCE VON W. BEHNCKE · O. VON FALKE · E. PERNICE UND G. SWARZENSKI



VERLAG VON MARTIN OLDENBOURG · BERLIN

MITARBEITER DES WERKES

Dr. WILHELM BEHNCKE, Privatgelehrter in BERLIN □ Privatdozent Dr. MORIZ DREGER, Kustos am K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in WIEN □ Professor Dr. OTTO v. FALKE, Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt CÖLN am Rhein □ Regierungsrat JOSEF FOLNESICS, Kustos am K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in WIEN □ Dr. OTTO KÜMMEL, Direktorialassistent am Museum für Völkerkunde in BERLIN □ Dr. GEORG LEHNERT, Geschäftsführer des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in BERLIN □ Universitätsprofessor Dr. ERICH PERNICE in GREIFSWALD □ Dr. GEORG SWARZENSKI, Direktor des Städelschen Instituts in FRANKFURT a. M.

□

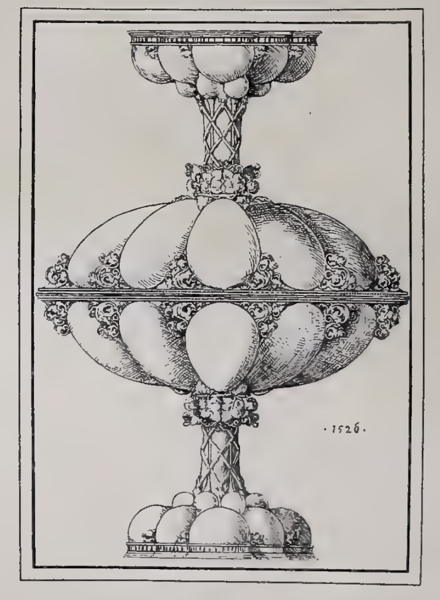
DRUCK VON W. BÜXENSTEIN · BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS DES ERSTEN BANDES

VERZEICHNIS DER TAFELBILDER DES ERSTEN BANDES



DAS KUNSTGEWERBE

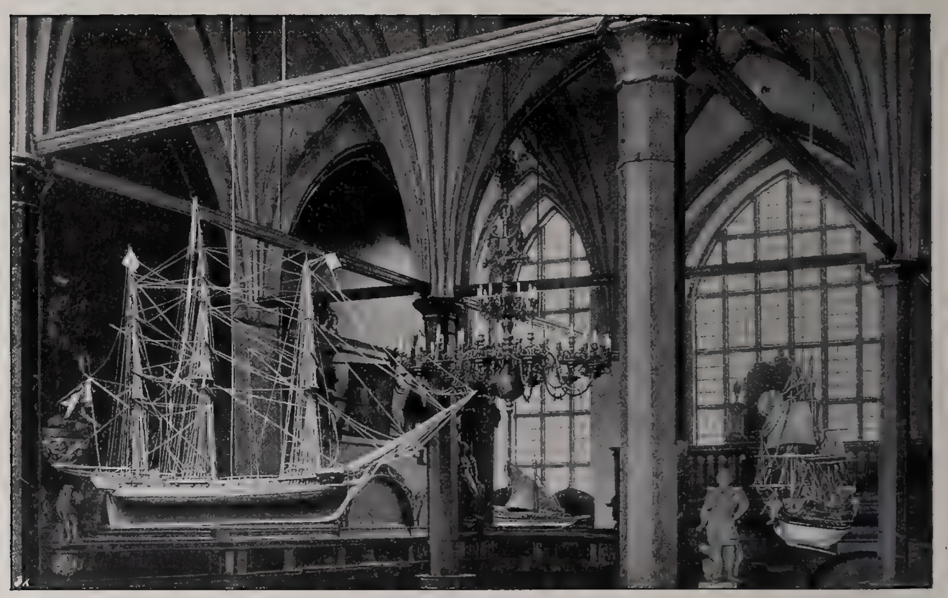


Albr. Dürer, Doppelbecher, Federzeichnung

Das vorliegende Buch unternimmt als erstes den Versuch, eine zusammenhängende, in sich geschlossene Geschichte des Kunstgewerbes zu geben. Um diesen Zusammenhang der Darstellung auch äußerlich nicht zu unterbrechen, sind alle Anmerkungen, Literaturnachweise und Quellenangaben an den Schluß des Ganzen gestellt. ☐

1. DER BEGRIFF UND DIE AUFGABEN DES KUNSTGEWERBES ☐ sind erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts festgelegt worden. In früheren Zeiten hat man einerseits die handwerkliche Arbeit nach Anlage und Bedarf ohne weiteres kunstreich gestaltet, andererseits die freie Kunst zum großen Teile dekorativen Zwecken gewidmet. Als jedoch im 19. Jahrhundert die Maschine die wirtschaftlichen Verhältnisse umgestaltet, geht jene selbstverständliche Einheit dahin. Seitdem bildet das Kunstgewerbe ein Sondergebiet und unterliegt als solches wissenschaftlicher Bearbeitung. Ihm haben sich im Laufe zweier Geschlechter immer neue Bereiche angegliedert, sodaß wir heute sein Ziel zusammenfassend dahin bezeichnen können: das Kunstgewerbe will allem in unserer Umgebung, das nicht der Natur, der Baukunst, Malerei oder Bildhauerei entspringt, KÜNSTLERISCHES GEPRÄGE verleihen ohne seinen NUTZWERT zu schmälern. Es ist also jede menschliche Tätigkeit als kunstgewerbliche zu bezeichnen, die darauf abzielt, unter Wahrung der Brauchbarkeit unser Gerät, unsere Kleidung und unsere Wohnung mit künstlerischem Inhalt zu erfüllen. Schönheit und Verwendbarkeit sind unerläßlich für ein kunstgewerbliches Erzeugnis. Ob aber der kunstgewerbliche Gegenstand aus Handarbeit hervorgeht oder auf einer Maschine entsteht, kommt hierbei ebensowenig in Betracht wie die Frage, ob sich künstlerisches Mitwirken an jedem Stück derselben Art oder nur an dem ersten Stück, dem Modell, betätigt. Entscheidend bleibt immer nur, daß sich künstlerisches und gewerbliches Schaffen zu einem gemeinsamen, einem bestimmten Zweck dienenden Erzeugnis vereinigen. Das Zusammenwirken von künstlerischem und gewerblichem Schaffen ist das Wesentliche; eine Gebrauchsform nachträglich mit künstlerischen Zutaten versehen, heißt nicht, wahres Kunstgewerbe treiben. Gebrauchs- und Kunstform müssen gleichzeitig und untrennbar voneinander aus freier, innerer Selbständigkeit des Schaffenden heraus entstehen: dann erst gelangen wir zu einem Erzeugnis von kunstgewerblichem Werte. ☐

Der künstlerische Inhalt bildet das erste Erfordernis jedes kunstgewerblichen Erzeugnisses. Ohne ihn stellt es ein Produkt des Handwerkes oder der Industrie dar. Auch dieses braucht der Schönheit nicht zu entbehren; der Umriß eines Schiffes [Abb. 1], die Silhouette einer Kettenbrücke sind schön, obgleich beide nur der Nützlichkeit entspringen. Der Nutzwert, der praktische Zweck ist das zweite Erfordernis des kunstgewerblichen Erzeugnisses. Ohne ihn ist es ein Produkt der Kunst. Nicht zu verwechseln mit Kunst ist Künstelei und Kunstfertigkeit. Aus ein und demselben Stück Elfenbein mehrere ineinander steckende Hohlkörper herzustellen, bedeutet, auch wenn die gewählte Form schön ist, nur eine KÜNSTELEI [Abb. 2]; der Bronzeguß nach einem sorgsam abgeformten Naturobjekt [Abb. 3] legt vollgiltigen Beweis von hoher KUNSTFERTIGKEIT seines Erzeugers ab, ist aber ebensowenig wie

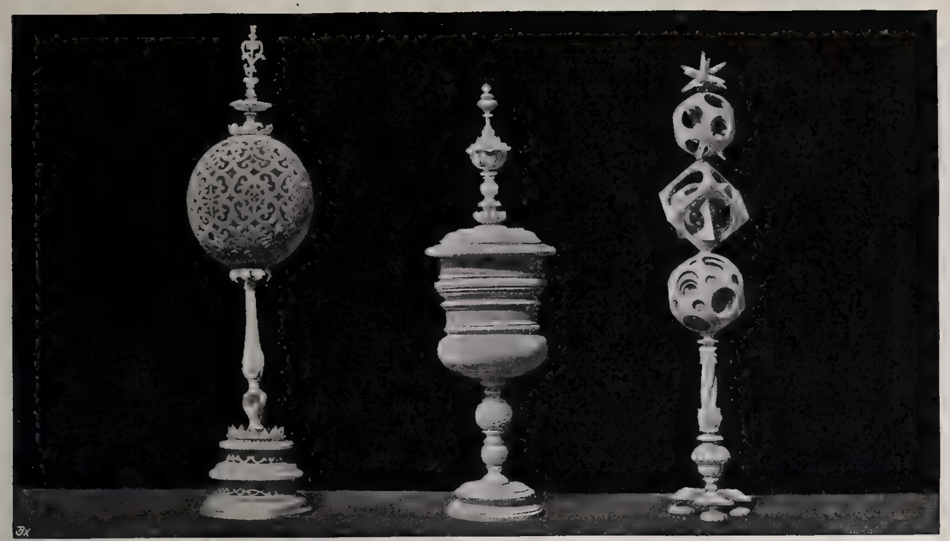


□ Abb. 1: Aus dem Artushofe in Danzig □

jene Elfenbeinschnitzerei ein Kunstwerk. Der praktische Zweck des kunstgewerblichen Erzeugnisses hängt nicht davon ab, ob es dem Gebrauch oder der Zierde dient. Das eine wie das andere bezeichnet ein Ziel, einen Nutzwert. Der Zweck aber bestimmt Form und Stoff des kunstgewerblichen Erzeugnisses. Form und Stoff oder was dasselbe sagen will, Gestalt und Material, ziehen Grenzen, innerhalb deren der künstlerische Gedanke sich bewegen muß. Die Form soll künstlerisch sein und doch ihren Zweck erreichen; der Stoff besitzt Eigenschaften, die seine Verwendbarkeit bedingen und eine nur ihm zukommende Arbeitsweise vorschreiben: die Technik des Stoffes. All dem hat das kunstgewerbliche Erzeugnis Rechnung zu tragen. □

Die beiden Haupterfordernisse des kunstgewerblichen Erzeugnisses, künstlerischer Inhalt und Gebrauchswert, werden daher nur erlangt durch Erfüllen des Zweckes in künstlerisch und technisch richtiger Lösung. Mit anderen Worten, das kunstgewerbliche Erzeugnis muß selbständigen künstlerischen Inhalt besitzen, seinen Zweck restlos erfüllen und allen Bedingungen von Stoff und Arbeitsweise genügen [Abb. 4]. □

Eine Geschichte des Kunstgewerbes hat mithin zu zeigen, wie die Erzeugnisse menschlicher Tätigkeit, die diesen Anforderungen entsprechen, sich im Laufe der Zeiten herausgebildet haben. Um einer solchen Darstellung folgen zu können, ist notwendig zu wissen: was man unter Begriff und Aufgaben des Kunstgewerbes versteht; mit welchen Materialien es arbeitet; wie sich das große Gebiet gliedert; welche Wirtschaftsform dem Kunstgewerbe eignet; welche Bedeutung es für die Allgemeinheit besitzt; worin seine Entwicklung sich bekundet und worauf im besonderen seine Geschichte beruht und abzielt. □



□ Abb. 2: Drechslerarbeiten aus Elfenbein, jede aus einem Stück gefertigt □

Die AUFGABEN des Kunstgewerbes gipfeln darin, allem in der Umgebung des Menschen, das nicht unmittelbar der Natur oder der Kunst entspringt, künstlerischen Inhalt zu verleihen ohne seinen Nutzwert zu schmälern. Es gehört demnach im weitesten Sinne des Wortes die künstlerisch und technisch richtige, zweckdienliche Gestaltung der Kleidung und des Schmuckes ebenso zum Kunstgewerbe, wie die innere Ausbildung von Haus und Kirche, die Ausstattung von Hof und Garten, von Buch und Brief, von Möbeln und Geräten, von Waffen und Verkehrsmitteln, von Straßen und Plätzen. Je nachdem es sich dabei um ganze Räume oder um Einzelstücke handelt, spricht man von einer Raumkunst oder von einem kunstgewerblichen Einzelerzeugnis. Das Einzelstück ist das ältere von beiden; ihm hat sich das Kunstgewerbe von seinen frühesten Regungen an gewidmet; ihm hat es Jahrhunderte hindurch allein gedient. Die Raumkunst, also das Zusammenfassen der Einzelerzeugnisse zu einem praktisch brauchbaren, technisch richtigen, künstlerisch wertvollen, rhythmisch gegliederten Ganzen, hat sich erst allmählich herausgebildet. Einzelerzeugnis und Raumkunst stützen und richten sich letzten Endes auf eine allgemeine KÜNSTLERISCHE KULTUR. Denn sie sind, in der uns Menschen erreichbaren Vollkommenheit, immer nur dann möglich, wenn die Gesamtheit durchdrungen ist von künstlerischer Bildung. Das sind die Griechen der antiken Welt, die Italiener der Renaissance, die Franzosen des Rokokos gewesen; das sind heute noch die Japaner und darauf steuert, wenn nicht alles trügt, in unserem Jahrhundert das gebildete Europa hin. □

Die RAUMKUNST, die man weniger gut auch als Innenkunst, Innenarchitektur oder Innendekoration bezeichnet, zerfällt wieder, scheinbar äußerlich, in Wirklichkeit ihrem Gedankeninhalte nach, in eine kirchliche, eine Wohnungs- und eine Gartenkunst, denen sich die Volkskunst und die Kunst der Straße anreihen. Die kirchliche Kunst bezweckt die würdige, kunstgerechte Ausgestaltung aller Räume

und Gegenstände, die der Ausübung einer Religion dienen. Dazu gehören die Innenräume der Kirchen, Kapellen und Bethäuser ebenso wie die Gegenstände des Kultus, die Altäre, Kelche, Reliquienbehälter, Hostienschreine, Taufbecken, Kreuze und Leuchter. Dazu gehören nicht minder die Gewänder der Gottesdiener wie die Friedhofsanlagen [Abb. 5], Grabsteine, Grüfte und Urnen. Der Wohnungskunst, die man zuweilen, aber nicht ganz treffend, profane Raumkunst nennt, ist das weiteste Gebiet zugefallen. Sie hat sich als öffentliche Raumkunst der Ausgestaltung aller der Räume und Gegenstände zu unterziehen, die der Öffentlichkeit dienen. Dazu gehören die Arbeitszimmer und Verhandlungssäle der Behörden, die Wartesäle und Abfertigungsräume der Verkehrsanstalten und die innere Einrichtung der Verkehrsmittel, soweit sie Menschen in sich aufnehmen. Dazu gehören aber nicht minder die Räume der Hotels und Gasthäuser, die Theater, Kaffeehäuser und Tanzsäle, die Schulen und Museen, die öffentlichen Bäder und Versammlungsorte [siehe Tafel]. Neben alles das tritt die persönliche, bürgerliche oder besser gesagt private Raumkunst, der das kunstgerechte Ausbilden aller privaten Räume zufällt, gleichviel ob sie Eigenbesitz oder gemietet sind. Die Einrichtung eines Ladens oder eines Geschäftsraumes rechnet ebenso zu den Aufgaben der privaten Raumkunst wie die eines Herren- oder Damenzimmers, eines Speise- oder Musikzimmers [Abb. 6], einer Wohn- oder Schlafstube, einer Küche oder eines Baderaumes. Unmittelbar an diese eigentliche Wohnungskunst, der unstreitig das weiteste Feld unserer Raumkunst gebührt, schließt sich die Gartenkunst; denn der Garten ist immer nur aufzufassen als eine erweiterte Wohnung. Nicht in Frage kommen dabei die Anlagen, die dem Berufsgärtner zur Pflanzenzucht dienen; in jedem anderen Garten aber haben raumkünstlerische Grundsätze obzuwalten [Abb. 9]. Im Zusammenhange mit der Raumkunst steht die Volkskunst, jene Ausbildung der Wohnräume und des Hausrates, die aus dem naiven Empfinden des Volkes heraus das Haus kunstreich gliedert, seinen Räumen und seinem Gerät durch sinniges Gestalten Gedankeninhalt verleiht [Abb. 7]. Mit der Gartenkunst und ihren Grundsätzen wieder verwandt ist die Kunst der Straße [Abb. 8], die Anlage, Ausbau und Verwertung der öffentlichen Plätze und Wege künstlerischen Anforderungen unterwirft. Schon dieser flüchtige Überblick über die mannigfachen Aufgaben der Raumkunst zeigt, in welch innigen Wechselbeziehungen sie zur Baukunst steht. Sie ist im Grunde nur ein Weiterführen der Architektur, eine Kunst des Bauens bis ins kleinste hinein. Das festzuhalten ist für das Verständnis der Raumkunst im besonderen wie des Kunstgewerbes im allgemeinen unbedingt erforderlich. □

Denn die Raumkunst stellt schließlich doch nur das Zusammenfassen der kunstgewerblichen Einzelerzeugnisse unter einheitlichen künstlerischen Gedanken dar. Aber wenn sich auch für die kunstgerechte Ausstattung eines bestimmten Raumes immer nur Einzelerzeugnisse von gleichem oder ähnlichem, künstlerischem Gedankeninhalte eignen, so hat das Kunstgewerbe doch die Pflicht, für unendlich viele, verschieden gedachte Räume das Ausstattungsmaterial zu schaffen; es hat für ein und denselben Zweck sowohl nach Maßgabe der künstlerischen Absicht und der persönlichen Wünsche, als auch in Rücksicht auf die geforderte Art des Materials und den Umfang der verfügbaren Mittel zahlreiche, in sich unterschiedene Lösun-

gen zu suchen. Sie stellen die KUNSTGEWERBLICHEN EINZELERZEUGNISSE dar. Man faßt sie nach dem Material, also nach dem Stoff, aus dem sie gefertigt sind, in Gebiete zusammen. Diese Anordnung nach dem Stoff ist richtig und wichtig, denn auf dem Material beruht neben dem künstlerischen Grundgedanken das Wesen jedes kunstgewerblichen Gegenstandes; deshalb nämlich, weil sich der Zweck, dem der Gegenstand dienen soll, immer nur innerhalb einer einzigen Materialgruppe, oft nur innerhalb einer einzigen Materialgattung, am besten erreichen läßt, und weil sich aus den Eigenschaften des Stoffes mit unabweisbarer Notwendigkeit die Grenzen der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeit und die Art der gewerblichen Arbeitsweise ableiten. □

In sich kann man das Kunstgewerbe nach seinen Erzeugnissen auf verschiedene Weise ordnen; z. B. nach rein TECHNISCHEN GESICHTSPUNKTEN. Dann stellt man als erstes Reich die Gebiete voran, die sich natürlicher Stoffe bedienen, ohne sie in ihrer inneren Beschaffenheit wesentlich zu ändern. Sie scheidet man nochmals danach, ob ihre Stoffe der anorganischen oder der organischen Welt angehören. Das zweite Reich bilden die Gebiete, die künstliche, aus natürlichen Materialien gewonnene Stoffe verwenden. Sie gliedert man nochmals danach, ob sie die natürlichen Stoffe nur mechanisch mengen oder auf physikalisch-chemischem Wege in vollständig neue Materialien überführen.

Jedoch ein solches Gruppieren nach ausschließlich technischen Gesichtspunkten eignet sich wohl für eine Technologie des Kunstgewerbes, nicht aber als eine Einteilung für das gesamte Kunstgewerbe. Denn in ihm wirken Kunst und Technik vereint; ihm kann also nur eine Anordnung frommen, die diesem vereinten Wirken Rechnung trägt. □

Daher ordnen wir die Gebiete nach rein KUNSTGEWERBLICHEN GESICHTSPUNKTEN, nämlich nach der Art des kunstgewerblichen Gestaltens. Zwei Reiche erhalten wir, eines, das das Material von außen her gestaltet, und eines, das es von innen heraus formt. Zum ersten Reiche gehören alle jene Gebiete, die den Aggregatzustand ihres Materials nicht ändern um es zu gestalten, sondern die es im gegebenen festen Zustande belassen, seine kunstgewerbliche Form nur von außen her durch Hinwegnehmen oder Hinzufügen von Material bilden. Zum zweiten Reiche gehören alle jene Gebiete, die den Aggregatzustand ihres Materials ändern um es zu gestalten, die es aus dem festen in den weichen oder flüssigen Zustand überführen und ihm in diesem Zustande seine kunstgewerbliche Form gleichsam von innen heraus geben. Das eine Reich ist das der KALTARBEIT, das andere das der HEISSARBEIT. Darin bekunden sich zwei grundlegende Verschiedenheiten der kunstgewerblichen Tätigkeit. Im übrigen ordnen beide Reiche ihre Gebiete unter sich wieder nach dem kunstgewerblichen Wesen ihres Materiales und danach, ob ihre Erzeugnisse wesentlich zwei Dimensionen oder drei Dimensionen aufweisen, d.h., ob sie nur Länge und Breite besitzen, also flächenhafte Gebilde sind, oder ob sie Breite, Höhe und Tiefe besitzen, also räumliche Gebilde darstellen. □

Nicht zu verwechseln mit diesem körperlichen Gestalten von außen oder von innen her ist das geistige Gestalten, das Ersinnen und Entwerfen. Es erfolgt ausschließlich aus dem Innern, dem Geiste des Schaffenden heraus, indem er, geleitet





Abb. 3 u. 4: Wilhelm Nürnberg, Bronzeabguß eines Kohlblattes aus verlorener Form □ Richard □ Riemerschmid, Butternapf aus Steinzeug □

von künstlerischem Empfinden und technischem Wissen, das Bild des kunstgewerblichen Gegenstandes rhythmisch gegliedert kunst- und materialgerecht vor seinem geistigen Auge erstehen läßt. Dieses gleichsam aus sich selbst herauswachsende Bild hält er durch Zeichnung oder Modell fest. □

Von den eben gekennzeichneten zwei Gliederungen des Kunstgewerbes liegt die erste dem anschließenden Abschnitte vom Material des Kunstgewerbes, die andere dem darauffolgenden Abschnitte von den Gebieten des Kunstgewerbes zugrunde. Jener führt zugleich die hauptsächlichen kunstgewerblichen Berufe und Arbeitsweisen, dieser die wesentlichen Erzeugnisse in Kürze mit auf. □

2. DAS MATERIAL DES KUNSTGEWERBES □

besteht in natürlichen und künstlichen Stoffen. Das Reich der im natürlichen Zustande verarbeiteten Stoffe zerfällt wieder in die zwei Gruppen der anorganischen und der organischen Stoffe. Die ANORGANISCHEN STOFFE hat der Mensch zuerst seiner kunstgewerblichen Tätigkeit unterworfen, allen voran die STEINE und GESTEINE. Man trennt die Arbeit aus Steinen, denen man die aus Gesteinen der Einfachheit wegen zurechnet, nach dem Werte des Arbeitsstoffes in solche aus edlen und unedlen Steinen. Zu den Arbeiten aus edlem Steinmaterial gehört alles, was die Kunst des Steinschleifers aus Diamant, Rubin, Saphir, Smaragd und anderen Edelsteinen, sowie aus Jaspis, Achat, Sardonyx, Rauchtopas, Bergkristall und anderen Halbedelsteinen fertigt. Die meisten Erzeugnisse der Steinschleifer und Steinschneider werden mit Arbeiten der Gold- und Silberschmiede vereinigt; ein vorwiegend in dieser Richtung schaffender Goldschmied heißt Juwelier. Er verwendet in ähnlicher Weise organische Körper, z. B. Perlen und Korallen. Die Mehrzahl der geschliffenen Edelsteine tritt somit nicht als selbständiges kunstgewerbliches Erzeugnis in die Öffentlichkeit; hingegen bilden einzelne Arbeiten aus Halbedelsteinen, z. B. aus Bergkristall und Achat, als Kelche, Schalen, Petschafte usw. selbständige Produkte [Abb. 10]. Die Verwertung unedler Steine und



□ Abb. 5: Friedhofsanlage. Ausstellung Dresden 1906 □

Gesteine erstreckt sich hauptsächlich auf Marmor, Kalkstein, Alabaster, Bernstein, Speckstein, Schiefer, Serpentin, Nephrit, Jadëit, Onyx, Granit, Syenit und verwandte Gesteine. Auch dieser Zweig führt sowohl zu selbständig auftretenden Erzeugnissen [Abb. 11], wie zu solchen, die erst in Verbindung mit anderen Stoffen, z.B. mit Bronze, einen fertigen kunstgewerblichen Gegenstand darstellen.

Das zweite große Gebiet der kunstgewerblichen Arbeiten aus anorganischen Stoffen hat die Verwertung der METALLE zur Aufgabe. Wiederum stehen hier die edlen Metalle Gold, Silber und Platin den unedlen gegenüber, dem Kupfer, Eisen, Nickel, Zinn, Zink, Blei und Antimon. Die Kunst der Edelschmiede widmet sich dem Golde, Silber und Platin; sie schließt, wie schon angedeutet, die Juwelierkunst in sich. Je nach dem Zwecke scheiden sich ihre Erzeugnisse als Schmuck und Gerät voneinander [Abb. 12 bis 14]. Alle edlen Metalle lassen sich gießen, schmieden und treiben; doch verarbeitet man sie fast niemals rein, sondern immer als Legierungen, d. h. mit unedlen Metallen vermischt, z. B. Gold oder Silber mit Kupfer. Die Mischung bemißt sich nach Gewichtsteilen und bezweckt, die Härte, die Dehnbarkeit und die Farbe des Edelmetalles günstig abzuändern. In ähnlicher Weise erstreckt sich die Bearbeitung der unedlen Metalle nicht nur auf diese, sondern auch auf ihre Gemische. Doch werden einzelne von ihnen, wie Kupfer, Zinn und Zink vielfach, Eisen fast immer, ungemischt verwendet, ebenso die kohlenstoffärmere Varietät des Eisens, der Stahl. Auch die unedlen Metalle lassen sich alle gießen. Treiben hingegen lassen sich nur Kupfer, Eisen und Zinn, gießen nur Kup-

fer und Eisen und schweißen überhaupt nur Eisen [Abb. 15]. Gleich dem Eisen verhält sich der Stahl. — Eine ganze Reihe von kunstgewerblichen Berufen befaßt sich mit dem Verarbeiten der unedlen Metalle, so die Kunstschmiede und Kunstschlosser, die Plattner und Schwertfeger, die Kupferschmiede, Zinn- und Zinkgießer, die Metallbildhauer und Ziseleure. Mancher dieser Zweige gehört bereits der Vergangenheit an, wie z. B. der der Plattner. □

Nächst den anorganischen hat sich der Mensch die ORGANISCHEN STOFFE dienstbar gemacht: das Holz der Bäume, die Stengel, Fasern und Fruchtschalen der Pflanzen [Abb. 12], die Knochen und Zähne, die Häute und Haare, die Gehörne, Gehäuse und Gespinste der Tiere. Das Holz der Bäume gewährt den Baustoff für sämtliches Mobiliar, also für einen der wichtigsten und größten Zweige unseres Kunstgewerbes. Außerdem bietet es noch das Material für eine ganze Anzahl von Kleinarbeiten der Holz- und Bildschnitzer, der Drechsler und Einleger. Die Knochen und Zähne der Tiere, insbesondere die Stoßzähne der Elefanten und Walrosse, dienen den Elfenbeinschnitzern und -drechslern als Stoff für ihre Arbeiten. In ähnlicher Weise benutzen die Horndrechsler die Gehörne der Wiederkäuer, das Schildpatt der Schildkröten, das Perlmutter der Muscheltiere u. a. [Abb. 14]. Die Haut der Tiere gibt das in den mannigfaltigsten Formen verarbeitete Leder, wie es die Sattler und Täschner, die Buchbinder und Galanteriearbeiter, die Polsterer und Ledertreiber gebrauchen. Die Wolle der Tiere jedoch, die Kokons der Seidenraupen, die vielerlei Stengelfasern und Samenwollen der Gespinstpflanzen, sie alle zusammen gewähren das Rohmaterial für eine große, überaus wichtige Gruppe, die der Textilkunst. Sie zerfällt in die mancherlei Gebiete des Webens und Wirkens, des Stickens und Nähens, des Klöppelns und Häkelns. Der Textilkunst eng verwandt, ihr gleichsam ein Vorläufer, ist die Flechterei, die biegsame Stengel, Zweige, Bast, Blattrippen und Wurzeln der Pflanzen, ganz oder gespalten, verarbeitet. Endlich entsteht aus den Häuten von Tieren das Pergament und aus den Fasern von Pflanzen das Papier, beides Stoffe, deren wir für das Schreiben und Drucken, für das Herstellen von Büchern, Bildern und Tapeten in Menge benötigen. □

Dem Reiche der organischen Stoffe kommt die größte Bedeutung für das Kunstgewerbe zu, ganz besonders wegen der drei Gruppen, die die Gebiete des Holzes, der Webstoffe und des Papieres bilden. Wieviel verschiedene Hölzer werden nicht zu Möbeln verarbeitet! Die zahlreichen Weichhölzer, wie das Holz der Tanne, Fichte und Kiefer, der Lärche und Harzkiefer [Pitchpine], der Linde und Pappel, der Esche und des Weißholzbaumes [Whitewood], die noch viel zahlreicheren Harthölzer, wie die der Eiche und des Nußbaumes, des Kirsch- und Pflaumbaumes, der Buche und Rüster, der Esche und Zeder, des Mahagonis und des Ebenholzbaumes, des Buchsbaumes und der Eibe, des Ahorns und des Polisanders, des Birn- und Apfelbaumes, des Pfaffenhütleins und der Birke. Ein ausgebreiteter Handel führt seit alten Zeiten die selteneren Hölzer den Tischlern zu; Sägemüller und Furnierschneider zerteilen die Bäume und Blöcke in Bohlen und Pfosten, Bretter und Furniere, aus denen die Tischler mit Säge und Hobel, Stechbeitel und Schnitzmesser, Leimtopf und Polierballen all die mannigfaltigen Möbel unserer Wohnungen herstellen. Nicht minder wichtig sind die Gewebe. Nach ihrem

Material teilen wir sie nicht nur in seidene und wollene, in baumwollene und leinene, in Jute- und Kokosgewebe, sondern noch, je nachdem sich Seide- und Wollefäden, oder Wolle- und Baumwollefäden, oder Baumwolle- und Leinenfäden in einem Gewebe kreuzen, in halbseidene, halbwollene und halbleinene Stoffe. Von jeher haben sich danach auch die Weber geschieden, ganz besonders in die großen Gruppen der Seiden- und Wollenweber, der Zeug- und Leineweber. Neben ihnen stehen die Tuchmacher und Tuchscherer, die Walker, Färber und Zeugdrucker. Heute ist die Handweberei nur für einzelne Gebiete, oft nur für einzelne Erzeugnisse eines Gebietes noch die Regel. Damit sind alte Berufszweige verschwunden; für sie ist die Maschinenweberei eingetreten, die sich samt ihren Hilfsgebieten, sowohl nach Art des verarbeiteten Stoffes als noch viel mehr nach Art des Erzeugnisses, in zahlreiche Einzelzweige trennt. Ähnlich scheidet das Knüpfen der Posamenten und Teppiche, das Wirken der Gobelins, das Sticken, Klöppeln und Nähen die Berufe. Manches dieser Gebiete beschäftigt allerdings auch Tausende von fleißigen Händen ausschließlich für den eigenen Bedarf in häuslicher Arbeit. Endlich die dritte große Gruppe, deren Gebiete Papier und verwandte Stoffe verarbeiten, welche Ausbreitung begegnet uns da nicht wieder! Man denke nur daran, wie viel Papier Tag für Tag dem Buche, dem Bilde und der Tapete anheimfällt; ganz zu geschweigen von dem, was Buchbinder, Galanterie- und Kartonnagenarbeiter gebrauchen. ☐

Das zweite große Reich, das der KÜNSTLICHEN MATERIALIEN, hat im wesentlichen anorganische Stoffe zum Ausgangspunkt. Sie erscheinen entweder nur gemischt, sodaß sie auch im neuen Stoff ihre Grundeigenschaften beibehalten, oder physikalisch-chemisch abgewandelt, sodaß sie im neuen Stoff auch neue Eigenschaften gewinnen. Die Grenzen lassen sich nicht immer leicht ziehen; auf einzelnen kunstgewerblichen Gebieten geht unter dem Einflusse der Arbeitsweise die mechanische Mischung der Stoffe in ihre chemische Verbindung über. Kennzeichnend erscheint für das ganze Reich, daß das Verarbeiten aller Stoffgemische und -verbindungen an hohe Wärmegrade gebunden ist. Sei es, daß schon das Mengen selbst, wie in den Metallegierungen, nur in der Schmelzhitze erfolgen und auch ein guter Teil der späteren Arbeiten nur in der Glüh- oder Schmelzhitze stattfinden kann, sei es, daß die kalt gemischten Stoffe, wie in der Keramik, der Einwirkung hoher Wärmegrade bedürfen um die chemischen Veränderungen zu erleiden, die ihre Verwertung zu kunstgewerblichen Zwecken überhaupt erst ermöglichen. Zwei große Gruppen umfaßt das Reich der künstlichen Materialien, die der Gemenge aus Metallen und die der Gemenge und Verbindungen aus Erden.

Durch das MISCHEN oder LEGIEREN der METALLE erhält man Arbeitsmaterialien, in denen die Eigenschaften der Grundstoffe nach Maßgabe des Mischungsverhältnisses auftreten. Das stark klingende Kupfer ist schwer zu gießen, hat warme, rotbraune Farbe und läßt sich gut patinieren, d. h. mit gelben, braunen oder grünen Oxydschichten überziehen. Das kaum klingende Zinn ist sehr leicht zu gießen, hat kalte, weiße Farbe und patiniert sich fast gar nicht. Mengt man aber acht bis neun Teile Kupfer mit ein bis zwei Teilen Zinn, so entsteht daraus die hellklingende Bronze, die leicht zu gießen ist, rötlichgraue bis goldgelbe Farbe besitzt und ausgezeichnet Patina annimmt. Wie aus den Eigenschaften von Kupfer und



□ Abb. 6: Peter Behrens, Musiksaal □

Zinn sich die der Bronze ergeben, so aus denen von Kupfer und Zink die des Tombaks und Messings, aus denen von Kupfer, Zink und Nickel die Eigenschaften des Neusilbers, Alfenides oder Alpaccas, aus denen von Zinn, Antimon, Zink und Kupfer, denen zuweilen sich noch Wismut und Nickel zugesellen, die Eigenschaften des Britanniametalles. Alle Legierungen lassen sich, wie schon erwähnt, gießen; Bronze, Tombak und Messing auch gut, Neusilber und Britannia weniger gut hämmern und treiben; keine Legierung aber läßt sich schweißen. Mit dem Verarbeiten der Metallegierungen befassen sich die Bronze-, Rot- und Gelbgießer, die Zirkelschmiede und Beckenschläger, die Bronze- und Alfenidewarenfabrikanten, die Nadler und Metallwarenfabrikanten. Auch von diesen Berufen gehört mancher der Vergangenheit an; sie sind teils ganz verschwunden wie die Zirkelschmiede, teils in anderen Berufen aufgegangen, wie die Rot- und Gelbgießer in den Metallarbeitern, die Nadler in den Bijouteriearbeitern. Ziseleure, Metallbildhauer, Graveure und Kupferschmiede arbeiten sowohl in reinen wie in legierten Metallen, ebenso die Medailleure, die Metallpräger und -drücker. □

Die GEMENGE und VERBINDUNGEN aus ERDEN liefern der umfangreichen keramischen Gruppe den Arbeitsstoff. Im weitesten Sinne des Wortes begreift die Keramik das Herstellen des Glases und sämtlicher Tonwaren in sich; im engeren Sinne trennt man die Tonerei, Tonwarenindustrie oder Kunsttöpferei als eigentliche Keramik von der Gläserei, von der Glasfabrikation. □

Für die engere KERAMIK bildet das Grundmaterial der Ton, wie er sich in mannigfaltiger Art auf der Erde findet. TON, seiner chemischen Zusammensetzung nach ein wasserhaltiges Tonerdesilikat, d. h. eine Verbindung von Kieselsäure mit



□ Abb. 7: Stube von der Hallig Hooge vom Jahre 1671 □

Tonerde und Wasser, ist durchweg ein Zersetzungsergebnis von Feldspat oder feldspatführenden Gesteinen. Diese Gesteine bilden einen beträchtlichen Teil unserer Erdrinde; daher die schier unbegrenzte Verbreitung des Tones, daher die große Bedeutung der Keramik für das Kunstgewerbe und für das gesamte Leben der Menschheit. Je nachdem der Ton an seiner ersten Bildungsstätte liegen geblieben oder, vielleicht wiederholt, weggeschwemmt und unter Mischung mit anderen Stoffen, insbesondere Erden und Sanden, wieder abgelagert worden ist, sind aus ihm verschiedene Abarten entstanden. Seine reinste Form stellt das Kaolin, die Porzellanerde, dar; fast rein, nur zuweilen schwach durch Eisenverbindungen verunreinigt, ist der feuerfeste oder Pfeifenton; sowohl mit Eisen als mit kohlensaurem Kalk versetzt ist der Töpferton oder Letten; stark mit kohlensaurem Kalk gemengt der Tonmergel und, endlich, sowohl stark mit Eisen als noch mehr mit Quarzsand vermengt, der Lehm oder Ziegelton. Nach all dem richtet sich die Benutzung der Tone. Doch äußerst selten kann man sie so, wie sie sich finden, unmittelbar verarbeiten; meist muß man sie mit anderen Tonen oder auch mit anderen Stoffen mischen um aus diesem Gemenge, der Masse, kunstgewerbliche Erzeugnisse herstellen zu können. □

Das beruht sowohl auf der Wechselbeziehung zwischen Zweck und Stoff als auch namentlich auf folgendem. Der Ton enthält stets Wasser, das chemisch an ihn gebunden ist. Er mengt sich jedoch außerdem noch mechanisch mit Wasser und gerät damit in den bekannten knetbaren, bildsamen Zustand. Das aus ihm geformte Erzeugnis wieder muß in den harten, festen Zustand übergeführt werden durch Entziehen des Wassers. Das mechanisch beigemengte Knetwasser läßt sich durch Trocknen entfernen, das chemisch gebundene jedoch nicht, auch nicht durch Trocknen bei 100 und mehr Grad Wärme. So lange dieses chemisch gebundene Wasser

den Ton nicht verlassen hat, bleibt er weich, zerreiblich und jederzeit begierig, weiteres Wasser aufzusaugen und dadurch in den knetbaren, bildsamen Zustand zurückzukehren. Deshalb muß der Ton als verarbeitete Masse je nach seiner Zusammensetzung einer Hitze von 900 bis 1500 Grad ausgesetzt werden, damit er sein chemisch gebundenes Wasser, das Hydratwasser, abgibt. Durch dieses Brennen ändert er sich chemisch vollständig, indem er in den harten, festen Zustand übergeht, der nie wieder, das ist das wichtigste, eine Rückkehr in den ersten, knetbar bildsamen Zustand gestattet. □

Die gewöhnlichen, mit Kalk und Sand verunreinigten Tone schmelzen in großer Hitze. Man brennt sie daher nur so weit, bis ihre kleinsten Teile sich unter Abgabe des Hydratwassers eng aneinander legen. Ein solcher Scherben, wie man den gebrannten Ton nennt, besitzt matte Oberfläche und ist nicht flüssigkeitsdicht; ihn muß man daher mit Glasur, mit einer dünnen Glashaut, im Brande überziehen. Die feinen, fast oder ganz reinen Tone hingegen, wie der Pfeifenton und die Porzellanerde, schmelzen nicht oder nur unvollkommen; sie bringt man durch Flußmittel, die man der Masse beimengt, im Brande zum Sintern, zum teilweisen Schmelzen, durch das ihre kleinsten Teile zusammenbacken. Ein solcher Scherben besitzt glasiges Aussehen und ist flüssigkeitsdicht; ihn glasiert man nur um ihn zu verschönen oder seine Brauchbarkeit zu erhöhen. □

Keramische Produkte aus tonig-sandiger Masse ergeben einen Scherben, der weicher als Stahl ist und in großer Hitze schmilzt. Zu ihnen gehören die schwach gebrannten, unglasierten Ziegel, Bauornamente und Terrakotten, weiter die stark, bis zur beginnenden Schmelzung gebrannten, daher an der Oberfläche schwach glänzenden, aber nicht glasierten antiken Tongefäße [s. Tafel], sowie die mit durchsichtiger Bleiglasur überzogenen gewöhnlichen Töpfergeschirre [das Irdengut], und endlich die mit undurchsichtiger, Zinnoxyd enthaltender Glasur überzogenen Geschirre aus gewöhnlichem Steingut und gewöhnlicher Fayence oder Majolika. Keramische Produkte aus tonig-kieseliger Masse ergeben einen harten, undurchsichtigen, vom Stahl nicht angreifbaren, unschmelzbaren Scherben. Zu ihnen gehören einerseits die feinen Fayencen und das feine Steingut mit weißem Scherben und Bleiglasur, andererseits die Steinzeuge mit gelbem, grauem oder braunem Scherben und Salzglasur oder Schmelzüberzug. Keramische Produkte endlich aus tonig-kieseliger, mit Alkali versetzter Masse ergeben einen harten, aber durchscheinenden, bei starker Hitze erweichenden Scherben. Zu ihnen gehören das echte Porzellan, das nur aus Kaolin erzeugt und mit Feldspatglasur überzogen ist, weiter das englische Weichporzellan, das aus Kaolin, weißem Ton und Knochenerde erzeugt und mit Bleiglasur oder borsäurehaltiger Glasur überzogen ist, und endlich das französische oder Frittenporzellan, das aus einer Glasschmelze oder -fritte unter Tonzusatz erzeugt und mit Bleiglasur überzogen ist. □

Der Keramik dienen zahlreiche Gewerbe. Die Ziegler stellen Ziegel und Bauornamente her, die Hafner und Töpfer Irdengut und Ofenkacheln. Der Terrakotta, Majolika und Fayence, dem Steinzeug, Steingut und Porzellan widmen sich andere, zumeist nach dem verarbeiteten Material getrennte Berufe, die sich nach Erfordern wieder in Dreher, Former, Glasierer, Maler und Brenner sondern. □

Das GLAS ist ein durch Metalloxyde gefärbtes Gemenge von chemischen Verbindungen, die man durch Zusammenschmelzen von Kieselerde und Kalkerde mit Kali, Natron oder Bleioxyd, oft unter Hinzutritt von etwas Tonerde, erhält. Das Kennzeichnende für das ganze Gebiet ist zum einen, daß diese Verbindungen erst in der Schmelzhitze aus dem Satze, aus dem Gemenge ihrer Rohstoffe, hervorgehen, zum anderen, daß dieser Satz an sich unbildsam ist und erst im geschmolzenen Zustande Einheitlichkeit und Gestaltungsfähigkeit gewinnt. Als Grundstoff dient die Kieselerde meist in Form von Quarzsand; als Flußmittel Kali, Natron, Kalk oder Bleioxyd in Form von Pottasche, Soda, gebranntem Kalk, Kreide, Bleiglätte oder Mennige; als Entfärbungsmittel Salpeter oder Arsenik, als Färbemittel ein Metalloxyd. Die Glasmasse wird in den Häfen des Ofens bei großer Hitze geschmolzen und in zähflüssigem Zustande als Hohlglas [Abb. 17] vor der Pfeife geblasen, oder in dünnflüssigem Zustande zu Walz- und Preßglas verarbeitet und zu Schleifglas gegossen. Tafelglas stellt man sowohl aus Hohlglas wie aus Walzglas her; manche Gruppen des Hohlglases unterwirft man später einer weiteren Verarbeitung vor der Lampe, wie z. B. Glasröhren, oder dem Ätzen und Schleifen, wie Becher und Flaschen [Abb. 18]. Farbige Gläser bilden den Ausgangspunkt für drei besondere Zweige des Kunstgewerbes, insofern als dickes Tafelglas [Glaskuchen] durch Zerschlagen die Würfel für die Glasmosaik, dünneres Tafelglas durch Zerschneiden die Scheiben für die Glasmalerei und Kunstverglasung, und leichtflüssige, gepulverte Gläser die Farben für den Schmelz, das Email abgeben. Die Glasmosaik kittet ihre Würfel, Stifte oder Steine auf Flächen zu mannigfaltigen Mustern und bildlichen Darstellungen zusammen; die Glasmalerei verbindet ihre auf der Oberfläche bemalten, die Kunstverglasung ihre in der Masse gefärbten Scheiben durch Bleiruten zu farbigen Fenstern; die Schmelztechnik endlich trägt die gepulverten, mit einem Bindemittel verriebenen Emailgläser auf Flächen auf und brennt sie ein. Ähnlich verfährt die Glasmalerei auf Hohlglas und die Malerei auf Erzeugnissen der Kunsttöpferei. □

Die beiden hervorstechendsten Eigenschaften des Glases sind seine Durchsichtigkeit und sein Lichtbrechungsvermögen, sein Glanz. Bleifreie Gläser haben schwächeren Glanz und größere Härte, bleihaltige sind weich aber glänzend. Zu jenen gehören das gewöhnliche grüne, halbweiße und weiße, d. h. farblose Hohlglas, das Scheiben-, Fenster-, Kron- und Spiegelglas, zu diesem das Flint- und Kristallglas, der Straß und der Schmelz. □

Auch hier im Glase treten neben den Hauptberufen des Glasbläsers zahlreiche andere auf, die der Glasschneider und -schleifer, der Glasätzer und -maler, der Glaser, Schmelz- und Mosaikkünstler. □

3. DIE ARBEITSGEBIETE DES KUNSTGEWERBES

umschließen eine so vielgestaltige Welt, daß eine kurze Übersicht, wie die folgende, die hauptsächlichen Formen aus Vergangenheit und Gegenwart zusammen nennen muß. Unter den Gebieten, die ihr Material räumlich gestalten, ohne seinen festen Zustand zu ändern, nimmt das MOBILIAR die erste Stelle ein. Es bietet den wichtigsten Teil für die Ausstattung des Hauses dar. All die verschiedenen Möbel, die Sitz- und Liegemöbel, wie Stuhl und Sessel, Armstuhl und Bank, Tisch und Tafel,



□ Abb. 8: Kolo Moser, Plakat □

Wiege, Bett und Sofa, weiterhin die Kastenmöbel wie Truhe, Schrein, Schrank, Kommode, Schreibpult, Anrichte, Büffet, Gehäuse von Standuhren, Klavieren und Orgeln, endlich die Rahmenmöbel, wie Spiegel- und Bilderrahmen, sie alle gehören zu diesem großen Gebiete. Nicht minder die Türen und Wandbekleidungen, die Erker und sonstigen Einbauten der Zimmer, die Gestühle und Schranken, die Kanzeln und Betpulte der Kirchen. Fürwahr eine gewaltige Fülle von Einzelformen, aber alle von einem gemeinsamen Grundgedanken beherrscht: von dem rhythmischen Aufbau, von der harmonischen Gliederung der kubischen Massen. Diese TEKTONIK ist die Hauptsache im Möbel. □

Die Grundform der Möbel, die als Sitz-, Liege- und Kastenmöbel das Wesentliche unserer Zimmereinrichtung bilden, ist der über einem Rechteck als Grundfläche aufwachsende Pfeiler, also das vierseitige Prisma. Es erscheint voll ausgebildet in den Schrankmöbeln, zum größeren Teil auf die Rahmenhölzer beschränkt in den Sitzmöbeln. Ob dabei ein Schrank mit seiner Fläche dem Fußboden aufsteht oder wie ein Tisch nur mit vier Beinen, ist unwesentlich. Denn der gesamte, von den Füßen umspannte Teil des Fußbodens dient hie wie da als Tragfläche. Für den Beschauer füllt auch der Tisch den ganzen Raum zwischen Tragfläche und Platte. Gleicherweise ergeht es uns mit dem Stuhl; wir ergänzen im Geist den von Beinen und Sitz umrahmten Raumpfeiler so unwillkürlich, daß uns die Lehne ähnlich wie ein Schrankaufsatz als Übergang in den freien Raum erscheint. □

Die vierseitige Pfeilerform des Möbels beruht sowohl darauf, daß die vorwiegend rechteckig begrenzten Werkhölzer, nämlich die Pfosten und Bretter, sich im rechten Winkel am leichtesten mit einander verbinden lassen, als auch darauf, daß der rechtwinklige Aufbau den Raum am besten auszunutzen gestattet. Daher sind grundsätzlich anders gestaltete Möbel weniger häufig, wenngleich einzelne Zeiten dadurch, daß sie ihre Möbel schweifen und ausbuchten, im allgemeinen von jener Grundform abweichen. Dabei verdecken sie allerdings auch das Konstruktive des Aufbaues, das im Möbel von Rechts wegen stets erkennbar bleiben muß: was ist Stütze und was ist Träger, welche Teile dienen, senkrecht stehend, als Stützen und welche dienen, wagerecht liegend, als Träger. Dieses beides zu betonen, ist eine wesentliche Aufgabe der Tektonik. □

Wie innig das Tektonische des Möbels mit seiner Farbe und seinem Platze im Innenraume des Hauses zusammenhängt, das festzustellen, ist Aufgabe der RAUM-



□ Abb. 9: Aus dem Schloßgarten zu Veitshöchheim □

KUNST. Sie hat das Mobiliar mit den Begrenzungsflächen des Innenraumes, mit Fußboden, Wand und Decke in Einklang zu bringen, nicht nur mit deren Größe und Gestalt, sondern auch mit ihrer Farbe und Unterbrechung durch Fenster und Türen. Sie hat zu ermessen, wie und woher sich Tageslicht und künstliches Licht über den Raum und seinen Inhalt breiten sollen, sie hat alles andere, was zur Ausstattung des Raumes dient, einschließlich der dekorativen Malerei und Plastik, in den Akkord des Ganzen einzufügen. Alles das faßt sie zusammen um dem Innenraume seinen Rhythmus und seine Stimmung zu geben. Darum bildet sie ein Gebiet des Kunstgewerbes für sich, ein Gebiet, in dem gleichsam wie in einem Angelpunkte sämtliche Einzelgebiete zusammenwirken. □

Vom Mobiliar führt ein leicht ersichtlicher Übergang zum KLEINGERÄT aus Holz, Elfenbein, Knochen, Horn, Schildpatt, Perlmutter und zu den Arbeiten aus Stein und Gestein. Hierher gehört die Mehrzahl der kleineren Gegenstände, die als Geräte zum täglichen oder festlichen Gebrauche oder als Zierat zum Schmucke der Kleidung oder Wohnräume dienen. Da sind aus Holz die Sand- und Wanduhren, die Schmuckkassetten und Arbeitskästchen, die Spinnräder und Wergrocken, die Mangelbretter und Wäschehölzer, die Salzkästen und Gewürzschränkchen, die Kuchenformen, die Stickrahmen, Garnwinden und Garnknäuel, die Büchsen und Dosen, die Tintenzeuge und Federkästen, die Kämme und Handspiegel und endlich die Porträtmedaillons. An Holzgeräten endlich betätigt sich auch häuslicher Kunstfleiß. — Aus Elfenbein schnitzt man Schreibtafeln, Buchdeckel und Büchsen, Krüge und Humpen, Reliefs und Figuren. Die Drechsler drehen daraus die zierlichsten Geräte und Zierstücke, Schachfiguren, Geräte für den Schreib- und Toilettentisch, Hefte für unsere Eßbestecke. In ähnlicher Weise werden Knochen und Geweihe benutzt. Horn, Schildpatt und Perlmutter ergeben Dosen, Kämme, Fächer und Knöpfe; Nautilusschalen, Straußeneier und Kokosnüsse mancherlei Trinkgefäße, wie sie schon das Horn in seiner natürlichen Gestalt liefert. All diesen Gefäßen

gesellen sich meist Arbeiten der Edelschmiede zu, ähnlich wie den Bestecken die kunstvollen Erzeugnisse der Messerschmiede, oder den Fächern die Werke der Federschmücker, Maler und Spitzenklöpplerinnen. Auch die Arbeiten aus Stein und Gestein erscheinen, wie schon früher betont, des öfteren in Verbindung mit Erzeugnissen aus Metall, Holz, Elfenbein und Horn, also in einer Fassung. Ist das gefaßte Erzeugnis Hauptsache, so tritt die Fassung als Montierung oder Montage zurück; ist die Fassung die Hauptsache, so tritt das Gefaßte als Einsatz oder Einlage zurück. Selbständige Arbeiten aus Halbedelsteinen und unedlen Steinen zeigen sich uns als Kreuze, Ketten, Perlen, Dosen, Schalen, Knöpfe, Becher, Tintenzeuge, Federhalter, Siegelsteine, Petschafte, Briefbeschwerer, Briefkästchen, Rauchgeräte, Amulette, Leuchter, Vasen und endlich als figürliche Darstellungen in Relief und Vollrund. Aus Gestein stellt man neben den genannten Gegenständen auch noch Sitzmöbel her, so Thronsessel, Ruhebänke und Tische. □

Wenn im Mobiliar die Massengliederung als das Wesentliche erscheint, wenn rechteckige Grundform, rechtwinklig aneinander stoßende Flächen die Regel bilden, so tritt im Kleingerät mehr das Rundliche und Handliche hervor, ohne daß sich dadurch die Grundformen des Aufbaues verwischen dürfen [Abb. 16]. □

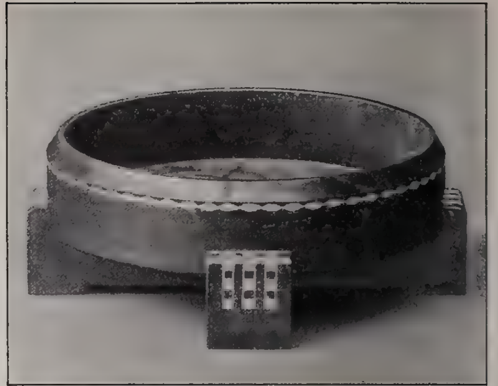
Den bislang besprochenen dreidimensionalen Gebilden im Reiche der kunstgewerblichen Gebiete, die ihr Material im festen Zustande verarbeiten, stehen die zweidimensionalen gegenüber. Zwischen jenen kubischen oder räumlichen und diesen planen oder flächenhaften Erzeugnissen ist ein grundlegender Unterschied des künstlerischen Gestaltens: dort springen Massen vor und zurück im Spiele von Licht und Schatten, hier treten Flächen nebeneinander im Spiele der Farben; dort wirkt der Aufbau, hier das MUSTER. Rhythmus aber, Harmonie müssen beide besitzen. Darin besteht keine Verschiedenheit zwischen ihnen, darin unterstehen sie beide dem gleichen, künstlerischen, fundamentalen Prinzipe. □

Zwei Hauptordnungen bildet die Klasse dieser Flachgebilde: die Textilarbeiten und die Arbeiten in Leder und Papier, jene die Gebiete der Flechterei, Wirkerei, Weberei und Nadelkünste, diese die Gebiete von Schrift und Druck, von Buch und Tapete umfassend. In der TEXTILKUNST handelt es sich darum, langgestreckte, dünne, in gewissem Sinne also eindimensionale Gebilde, nämlich Stäbe oder Fäden, dauernd unter sich so zu vereinigen, daß daraus ein zweidimensionales Erzeugnis, nämlich eine nach Länge und Breite zu messende Fläche entsteht, die Bahn. Das geschieht im Flechten durch wechselseitiges Verschlingen von Stäben oder Fäden, die an sich einander gleich laufen, im Weben hingegen durch Verschlingen von Fäden, die in zwei getrennten, sich kreuzenden Richtungen verlaufen. Zwischen Flechten und Weben bestehen Übergänge. So stellt das Wirken eigentlich ein Flechten dar, das aus einem einzigen fortlaufenden, oder einer Reihe einander gleichlaufender Fäden Maschen bildet und diese mit einander zur Fläche verschlingt. Es führt, wenn es einen Teil der Fäden festlegt und den anderen Teil in jenen einflicht, zur Weberei. Die Weberei beruht, wie schon betont, darauf, daß zwei von einander getrennte Fadensysteme sich in einer Ebene unter ständigem Vor- und Zurücktreten der einzelnen Fäden kreuzen und so sich miteinander verschlingen. Das Kreuzen erfolgt meist im rechten Winkel. Die eine Reihe der Fäden pflegt der

Weber auf dem Webstuhle senkrecht oder wagerecht vor sich zu haben; sie heißt Kette oder Aufzug und besteht immer aus einer Vielheit von gleichgestellten Fäden. Sie kreuzt er mit Hilfe des Schützen oder Schiffes durch den Schuß oder Einschlag, einen Faden, der in regelmäßiger Wiederkehr zwischen den im Wechsel vor- oder zurücktretenden Kettfäden hin- und hergeht. Das kann z.B. derart geschehen, daß er das eine Mal vor die Kettfäden 1, 3, 5, 7 und hinter die Kettfäden 2, 4, 6, 8, das andere Mal vor diese und hinter jene tritt und so stetig wechselnd weiter. Ganz ähnlich kann der Schuß vor 1 und 4, 2 und 5, 3 und 6 der Kette, oder vor 1 und 5, 2 und 6 usw. treten. Kurz, es gibt dieser BINDUNGEN, dieser Arten des Kreuzens von Schuß und Kette eine ganze Menge. So spricht man in glatten Geweben von einer Leinen- oder Taft-, von einer Köper-, Atlas-, Gaze- und Sammetbindung, in gemusterten oder figurierten Stoffen hingegen von einer Damast- und einer Musterbindung schlichthin. In figurierten Geweben läuft eine Bindung nicht, gleichmäßig sich wiederholend, durch die ganze Bahn, sondern sie wechselt nach dem Muster, nach der Figur, wie man in der textilen Kunst jedes Muster ohne Rücksicht auf seinen Inhalt nennt. Dieser Wechsel wird entweder nur durch entsprechende Stellung der das Grundgewebe bildenden Fäden erzielt [Damastbindung], oder durch Einweben besonderer, von denen des Grundgewebes getrennter Schuß- oder Kettfäden [Polfäden]. Sie heißen broschiert, wenn sie nur innerhalb des Musters, lanziert, wenn sie durch die ganze Bahn laufen. Durch alles das und schließlich dadurch noch, daß man gleichzeitig auf demselben Stuhl zwei oder drei Bahnen in verschiedenen Bindungen webt und zu einem einzigen Stoffe vereinigt, erzielt man einen außerordentlichen Reichtum der Muster. □

Das MUSTER überwiegt Material und Bindung an kunstgewerblicher Bedeutung. Denn auf ihm beruht wesentlich die Wirkung des Erzeugnisses. Aber das Muster soll stets dekorativen, flächenhaften Charakter besitzen; textile Erzeugnisse, die sich bemühen, im Sinne eines Gemäldes bildliche, körperhafte Eindrücke durch ihr Muster zu erzielen, gehen über ihren wahren Rahmen hinaus. Nur das dekorative Flachbild kann einen Gegenstand der textilen Kunst abgeben. In diesem Sinne unterscheidet man Bildmuster von fortlaufendem Muster. Das Bildmuster stellt Wesen, Vorgänge und Gegenstände in dekorativer Auffassung nur einmal auf der ganzen Bahn dar, wie das z. B. die Bildwirkereien oder Gobelins und zahlreiche Stickereien tun. Das fortlaufende, wiederkehrende, Repetitions- oder Rapportmuster wiederholt sich regelmäßig in der Bahn und gliedert dadurch deren Fläche rhythmisch. Der einen wie der andern Art von Mustern stehen drei Ausdrucksmittel zu Gebote, nach denen sich begreiflicherweise ihre künstlerische Art richtet: zum einen der Wechsel in der Fadenführung ohne Mitwirkung von Farbe, wie z. B. in den Damasten, Musselinen und Spitzen, zum zweiten die vereinte Wirkung von Farbe und Bindung durch Einweben farbiger Fäden, wie z. B. in den Wirkereien, den farbig figurierten Stoffen und den Posamenten, zum dritten endlich das Aufbringen von Farbe auf glatte Gewebe, also ohne Mitwirkung von besonderen Bindungen, wie z. B. in den buntgefärbten oder bedruckten Stoffen. □

Die Wiederkehr eines Musters nennt man seinen RAPPORT. Es stellt jenen Ausschnitt aus der gemusterten Fläche dar, der in seiner regelmäßigen Wieder-

□ Abb. 10: Onyxschale in Goldfassung □ Abb. 11: Albin Müller, Schale aus Serpentin □

holung die Musterung des Ganzen ergibt. Im allgemeinen haben große oder reiche Muster auch große, kleine oder einfache Muster nur kleine Rapporte. Meist setzt sich ein Rapport aus mehreren Figuren zusammen; ordnen sich in den Figuren oder Rapporten gleiche Einzelteile um eine gemeinsame Achse, z. B. Tiere unter einem Baume, Blumen zu einem Strauße, so stehen sie stets zueinander im Spiegelbilde, in der SPIEGELKEHRE. Die Wirkung aller, im Rapport gemusterten Erzeugnisse beruht vornehmlich darauf, daß die Rapporte sich zu einem einheitlichen Gesamteindrucke ungezwungen aneinander reihen, daß also ihre Figuren nicht als Einzelmuster hervortreten oder, wie man zu sagen pflegt, herausfallen. □

Aus dem Gesagten geht hervor, welch große Bedeutung das FÄRBEN für die Geflechte, Gewirke und Gewebe besitzt. Die natürliche Färbung der Stoffe, Leinen weiß, Baumwolle und Seide gelblich, Wolle und Flechtstoffe grau, gelb oder braun, ist nur in beschränktem Umfange unmittelbar zu verwerten. Sie ermöglicht aber das Aufbringen jeder Farbe und jedes Farbentones. Je nach Erfordern färbt man im Garne oder im Stück, im Stabe oder im Geflecht. Das Färben des Garnes, d. h. der Fäden, mit dem das der Flechtstäbe übereinstimmt, ist von großer Bedeutung, denn es gestattet farbige Muster während des Flechtens, Wirkens und Webens, Nähens und Stickens herzustellen. Das Färben der Stücke oder Bahnen, kunstgewerblich nicht minder von Wichtigkeit, läuft, sobald es sich um ein Erzeugen von Mustern handelt, auf ein Aussparen, Aufmalen und Aufdrucken hinaus. Das Färben in der Lösung des Farbstoffes ist das Ursprüngliche; aus ihm entwickelt sich das einfachste Aussparen, das Abbinden. Es erzielt in den abgebundenen Stellen unregelmäßige Ring-, Kreis- und Sternmuster. Das umständlichere Verfahren, das Batiken, deckt die nicht zu färbenden Teile mit flüssigem Wachs zu, das nach dem Färben in heißem Wasser wieder ausschmilzt. Das Aufmalen der Muster erklärt sich von selbst; seine vereinfachte Form stellt das Schablonieren dar, das im wesentlichen aus dem Aufpinseln des in Ölpappe u. dgl. geschnittenen Musters besteht. Der Druck, allgemein als ZEUGDRUCK bezeichnet, führt das Aussparen und Aufmalen auf die einfachste, mechanische Wiedergabe zurück, indem er im topischen Drucke die Farbe unmittelbar auf das Gewebe bringt, oder im Krappdrucke

Abb. 12—14: Becher aus Kokosnuß in Silberfassung □ Christian Ferdinand Morawe, Schmuck □ Becher □ mit gravierter Nautilusschale □

die Beize, die bewirkt, daß im darauffolgenden Färben das Muster sich entwickelt, oder im Reservagedruck das Deckmittel, das im Färben das Muster ausspart usw. In allen Fällen druckt man mit Formen, sei es mit der Hand im Modeldruck, sei es mit der Maschine im Platten- oder Walzendruck. — Für manche Zwecke der Weberei mustert man übrigens auch bereits das Garn durch Abbinden oder Bedrucken.

Wie bereits angedeutet, scheiden sich die Gebiete der textilen Kunst nicht scharf von einander, auch nicht die hier in Betracht kommenden, kunstgewerblich wichtigen. Das FLECHTEN von Matten, Decken und Bezügen aus Grashalmen, Stroh, Bast und Rohr ist nicht wesentlich verschieden von dem Korbflechten, das aus biegsamen Zweigen, Blattrippen, Wurzeln und Spaltstreifen von Stengeln Hohlkörper herstellt, z. B. Körbe, Kober, Köcher, Schwingen, Schalen, Futterale und Kästen. Immer handelt es sich um das Erzeugen von Flächen, dort von ebenen, hier von gekrümmten. Neben dem Flechten aus freier Hand erscheint das auf dem Hand- oder Maschinenstuhle. Dem Flechten ist das Klöppeln und ein Teil des Wirkens zuzurechnen, ebenso in gewissem Sinne die Tüll- und Gardinenweberei. □

Das eigentliche WIRKEN beruht auf dem Bilden und Verschlingen von Maschen. Dadurch entstehen die bekannten Wirkwaren, die Strümpfe, Umschlage- und Kopftücher, die Trikots und englischen Leder, die gefütterten Tücher und die Filetwaren. Man unterscheidet in der Wirkerei zwischen Kulier- und Kettenware. In der Kulierware geht ein einzelner Faden — dem Schußfaden der Weberei gleichsam vergleichbar, aber ohne Kette auftretend — maschenbildend in der Quere hin und wieder und verschlingt dabei jede neue Masche mit einer der vorher gebildeten Reihen; in der Kettenware verschlingen zahlreiche nebeneinander laufende Fäden — die sich den Kettfäden der Weberei vergleichen lassen, aber ohne Schußfäden auftreten — ihre Maschen mit denen der Nachbarfäden. Das Stricken gehört zur ersten Gruppe. Zum Wirken rechnet man im Kunstgewerbe, nicht aber in der Technologie, eine Art der Weberei, nämlich das Einflechten des Schusses in die Kette mit der Hand, wie es für die bekannten Bildwirkereien, die Gobelins, üblich ist. Der auf eine Reihnadel oder zum Knäuel aufgewickelte Schuß-

faden wird dem Muster entsprechend zwischen Gruppen von Kettfäden hin- und hergeführt; es werden also immer nur einzelne Teile der Bahn gewebt. Diese als Fleckweberei bezeichnete Arbeitsweise ist notwendig, weil die Bildwirkerei für jede Farbe, auch die kleinste Nüance, einen besonders gefärbten Schußfaden verlangt. Eine ganze Reihe von kunstgewerblich hochwichtigen Erzeugnissen geht aus dieser Arbeitsweise hervor, von den koptischen Geweben angefangen über die zahlreichen Arbeiten der ländlichen und häuslichen Textilkunst, wie Stuhl- und Kissenbezüge, Rücklaken, Ziertücher und Teile der Tracht bis zu den berühmten Gobelins, den Wandteppichen. □

Für das WEBEN bedient man sich allgemein des Webstuhles. Zwischen den senkrecht oder in der Regel wagerecht gespannten, wechselsweise je nach Art der Bindung zum Fache sich öffnenden Kettfäden geht der aufgespulte, im Schützen liegende Einschlagfaden hin und her. Das Muster der für uns wichtigen figurierten Stoffe erzielt man dadurch, daß man die durch Litzen oder andere Vorrichtungen geführten Kett- und Polfäden in der geforderten Zahl und Gruppe, im älteren Handwebstuhle durch Fuß- oder Handbewegungen, im neueren Jaquardstuhle durch mechanische Mittel, ein- und ausschaltet; außerdem aber noch sich mehrerer und selbst zahlreicher Schützen bedient, die die verschieden gefärbten Schußfäden tragen. Wenn nötig, webt man, wie schon betont, den gemusterten Stoff gleichzeitig aus zwei Bahnen, der Ober- und Unterware, zusammen. Das geschieht beispielsweise im Weben seidener Möbelstoffe; ja im Weben von Teppichen vereinigt man sogar drei Bahnen zu einer einzigen. Auf besonderen Flecht- und Webstühlen endlich entstehen Bänder, Borten, Gardinen usw. □

Die Zahl der Gewebearten ist eine so große, daß eine Aufführung nur die allerwichtigsten nennen darf. Aus Flachs stellt man die bekannte Leinwand, Drell und die Damaste unserer Tischzeuge her. Die Baumwolle dient als Grundstoff für Musselin, Tarlatan und andere undichte, für Kattun, Nanking und andere dichte Stoffe, des weiteren aber noch für Gaze und Kongreßstoff, für Kretonne, Satin, Pikee und Manchester, den bekannten Baumwollensammet. Kattun, Kretonne und Manchester sind die Hauptträger des Zeugdruckes. Endlich gibt man der Baumwolle durch Appretieren Ähnlichkeit mit Wolle und durch Mercerisieren große Ähnlichkeit mit Seide. Aus Wolle entstehen Streichgarn-, Kammgarn- und Möbelstoffe. Im Streichgarn ist die Wolle kraus und kurz, im Kammgarn gestreckt und lang versponnen; zu den Möbelstoffen rechnet man kurzerhand jedes großgemusterte Wollengewebe. Streichgarnstoffe sind Tuch, Kaschmir, Fries, Velours, Flanell und Buckskin; Kammgarnstoffe Kamelott, Krepp, Wollrips, Wollatlas, Serge, sowie Rock- und Hosenzeuge; Möbelstoffe sind die Vorhang- und Bezugstoffe, die Teppiche und Gobelins, die Tapestries usw. Aus Seide endlich webt man Taffet, Atlas, Rips, Sammet, Plüsch und andere glatte Stoffe, sowie die überaus reiche Fülle der gemusterten Stoffe für unsere Kleidung und für die Ausstattung unserer Wohnungen.

Mit dem Flechten im Zusammenhange steht das KNÜPFEN. Um zu verhindern, daß sich gewebte Stoffe am Anfang und Ende der Bahn wieder lockern, muß man die Kettfäden verknoten. Nichts liegt näher, als diese Fäden unter sich weiter zu verschlingen und so die geschlossene Fläche des Stoffes in einer dem Auge wohl-

tuenden Form allmählich in den freien Raum überzuführen. Im Laufe der Zeit gehen daraus die Spitzen und namentlich die POSAMENTEN hervor, in denen sich allerdings gewöhnlich mehrere verschiedene Arbeitsweisen begegnen, so in Litzen, Borten und Tressen das Knüpfen, Klöppeln und Weben, in Gold-, Silber- und Seidenfäden das Umspinnen, in Schnüren und Gimpen das Drehen, Flechten und Spinnen, in Troddeln, Quasten, Franzen und Gallons das Wirken, Klöppeln, Nähen und Schürzen. — Eine Verbindung von Knüpfen und Weben zeigen die handgeknüpften Teppiche insofern, als sie mit zwei Schußfäden gleichsam arbeiten, von denen der erste, in kleine Stücke zerschnitten, immer um zwei Fäden der senkrecht aufgebäumten Kette als Noppe geschlungen oder geknüpft und durch den zweiten, über die ganze Breite der Bahn laufenden unzerteilten Schußfaden festgelegt und von der nächsten Noppenreihe getrennt wird. Die eingeknüpften Fäden bilden den FLOR des Teppichs, den man in den Maschinenteppichen und ähnlich auch im Sammet durch Einweben einer besonderen Kette erzielt. Sie legt man zwischen jedem Schuß über Stäbe [die Ruten] und schneidet die so gebildeten Schleifen später auf. □

Dem Flechten und Knüpfen verwandt ist das KLÖPPELN und NÄHEN von SPITZEN. Hier wie dort flicht, schlingt und zwirnt man die auf Klöppel aufgespulten oder in Nadeln eingefädelten Fäden zu kunstvollen Gebilden zusammen, die man als Grund- und Guipurespitzen zu trennen pflegt, je nachdem ein gleichmäßig gearbeiteter Grund [Reseau] oder nur einzelne Stege das Muster tragen. An Kunstwert abnehmend schließen sich daran die gestickten und die gehäkelten Spitzen. Das Material der Spitze ist vorwiegend der feine, feste, leinene Faden, an dessen Stelle nur vereinzelt Seiden- oder Metallfäden treten. Deshalb erscheint die Spitze auch vorwiegend weiß und eigentlich nur in der Volkskunst farbig. □

Die NADELKÜNSTE, wie man die Stickereien und andere ähnliche Arbeiten zusammenfassend bezeichnet, bedecken glatte Gewebe mit Mustern. Das Gewebe trägt, wenn es auch im allgemeinen nur als Grund oder Fond dient, zumeist zum künstlerischen Eindrucke mit bei, wie z. B. in der Leinenstickerei, in der Aufnäharbeit oder Applikation und endlich in der als Plattstich bekannten, meist in Seide ausgeführten Stickerei, die in der Nadelmalerei zuweilen an die Grenze des Virtuosentums führt. Dort, wo das tragende Gewebe hinter der Nadelarbeit vollständig verschwindet, wie in der Perlenstickerei und in der als Kreuzstich beliebten Wollstickerei, erreichen die Erzeugnisse selten eine beachtenswerte Höhe. □

Die Kunst, den Menschen schön zu KLEIDEN, ist nicht nur eine Kunst der Nadel, sondern eine tektonische, eine Kunst des Aufbaus. Denn sie hat unsere gesamte äußere Erscheinung künstlerisch zu gestalten. Darum ist dieses Gebiet von großer Bedeutung für das ganze Kunstgewerbe, schon deshalb, weil die Kleidung des Menschen im engsten Zusammenhange mit seinem Wohnraume steht, mit seinem zweiten Kleide. Die einzelnen Schwankungen der MODE, die dem Lebenden oft sehr fühlbar werden und zusammenhangslos erscheinen, lassen im Grunde doch niemals einen gemeinsamen Kern und ein gleichmäßiges Fortschreiten vermissen. Nur diese Hauptzüge der Entwicklung berühren die Geschichte des Kunstgewerbes, alles andere fällt der Trachtenkunde und der Kostümgeschichte zu. Beide



□ Abb. 15: Gitter aus Schmiedeeisen an einem Privathause in Prag □

hängen wieder mit der Kulturgeschichte zusammen, für die auch die Geschichte der festlichen Dekorationen, um das hier einzuflechten, wesentlich in Betracht kommen. Allerdings spielt auch in die FESTDEKORATION ein gutes Teil kunstgewerblichen Könnens mit hinein. □

Die zweite große Ordnung der Flächenkunst umfaßt die Gebiete Schrift, Papier und Buch, Tapete und Leder. Auf getrocknete Häute der Tiere, auf abgeschälte Bast- und Rindenstücke der Pflanzen ritzt und malt der Mensch in vorgeschichtlichen Zeiten Abbilder seiner Umgebung. Er lernt die Häute gerben und gewinnt so das Leder, er lernt den Bast vermahlen und gewinnt so das Papier; beides ermöglicht, daß sich aus jenen ersten Anfängen Schrift und Druck, Buch, Tapete und Lederarbeiten entwickeln. Für das Kunstgewerbe sind Leder und Papier Arbeitsmaterialien, die ihm das Gewerbe liefert, wie beispielsweise auch die Metalle. Es führt aber Leder und Papier nicht wie die Metalle in seinem besonderen Arbeitsgange aus einem Aggregatzustand in den andern, sondern es beläßt sie in der Grundverfassung, in der sie ihm das Gewerbe darbietet. □

Das PAPIER ist der Träger der SCHRIFT. Im kunstgewerblichen Sinne stellt das Papier samt seinen Vorläufern und Ersatzmitteln wie Pergament, Bastrollen und Gewebestreifen, eine Fläche dar, die durch die Schrift dekorative Gliederung erfährt. Deshalb muß die Schrift, mag sie aus der Feder oder aus der Buchdruckform hervorgehen, nicht nur selbst schön wirken, sondern auch so auf die Seite verteilt sein, daß die ganze Fläche einen wohltuenden, in Licht und Dunkel harmonisch gegliederten, in sich abgeschlossenen Eindruck hervorruft. Dazu trägt das Papier selbstverständlich mit bei. Wie Schrift und Papier in Form und Farbe zu einander stehen, wie die Schrift sich dem Auge darbietet, wie das Papier sich





Abb. 16—18: Drechslerarbeit aus Holz □ Venetianische Kanne aus Netzglas □ Böhmischer Pokal aus □ Schleifglas □

anfühlt, wie der Satz einer Seite, der sogenannte Spiegel, uns anspricht, wie ein aufgeschlagenes Buch aussieht, das ist nicht minder wichtig als die Klarheit, Schönheit und Leserlichkeit der einzelnen Buchstaben und Wortbilder einerseits, der kleinen und großen, der Text- und Auszeichnungsschriften andererseits. Was gleichwertig mit der Schrift als Inhalt der Seite erscheint, wie Zieraten und Abbildungen, muß sich ebenfalls dem Gesamtcharakter der Seite einfügen. Aller Buchdruck ist Hochdruck, von Lettern genommen, deren Schriftzeichen hochstehen, so daß nur sie Farbe annehmen und an das Papier abgeben. Darum gliedern sich Bilder, die im Hochdrucke von Holzschnitten und Zinkätzungen gleichzeitig mitkommen, besser in den Charakter der Schriftseite ein als Bilder, die in Tiefdruck von gestochenen oder radierten Kupferplatten, oder in Flachdruck von lithographischen Steinen durch einen zweiten Arbeitsgang erst hinzutreten. Das gleiche gilt von den neueren Verfahren des Tief- und Flachdruckes, der Heliogravüre und dem Lichtdrucke, sowie von dem Farbendruck, der sowohl als Hochdruck wie als Tief- und Flachdruck möglich ist. Aus ähnlichen Gründen passen gemalte Miniaturen und Initialen besser zur geschriebenen als zur gedruckten Schrift. In diesem Sinne hat sich das Kunstgewerbe mit dem BILDDRUCKE, mit der graphischen Kunst und Reproduktion, zu befassen. □

Schrift und Buch hängen innig zusammen. Wenn das BUCH auch ein dreidimensionales Gebilde ist, so arbeitet es doch seinem kunstgewerblichen Wesen nach fast nur mit Flächen, nämlich mit den Einbanddecken, dem Rücken, den Vorsätzen, dem Schnitte. In ihnen entwickelt die Buchbindekunst ihr höchstes Können. Papier, Pappe, Kaliko, Leinen, Pergament und Leder sind die Hauptmaterialien, aus denen sie unter sorgfältigem Abwägen von Beschaffenheit und Farbe das Buch und seine Flächen gestaltet. Gleich den Erzeugnissen der Buchbinderei entstehen, oft genug durch dieselbe Hand, jedenfalls immer aus denselben Stoffen und unter

demselben kunstgewerblichen Gesichtspunkte die GALANTERIEARBEITEN, die Rollen, Mappen, Kassetten und Kästen, die Kartonagen und Attrappen, die Packungen und Papierwaren. □

Vielfach bildet für diese Arbeiten schon das Leder allein den Arbeitsstoff. Aus ihm, weißgar oder lohgar, gefärbt oder ungefärbt, fertigen die Täschner, Portefeuille- und Lederarbeiter ihre Taschen und Börsen, Mappen und Kassetten. Gewiß handelt es sich dabei oft um kubische Gebilde; allein sie kommen, wenn sie nicht aus sehr kräftigem, hartem Leder bestehen, meist nur mit Hilfe tragender Stoffe zustande, wie Pappe, Holz oder Metall. Denn das weiche Leder vermag sich nicht selbst zu tragen, es lagert sich immer als Fläche auf andere Flächen, ist daher auch immer nur einer Flächenbearbeitung durch Färben, Bemalen, Schneiden, Treiben, Prägen, Auf- und Einlegen zugänglich. Durch das Prägen, sowie durch Schneid- und Treibarbeit, gewinnt es ein Flachrelief, wie es kunstvoll gefertigte Sättel und Zaumzeuge, Schilde, Helme, Stuhlbezüge und Tapeten zeigen. □

Die TAPETE bekleidet die Wände unserer Wohnungen. Ursprünglich haben dafür Gewebe gedient, dann hat sich das Leder zugesellt, schließlich aber hat das Papier, erst in Bogen, dann in Rollen, seine Vorgänger zum größten Teil abgelöst. Schabloniert, oder mit der Hand von Modeln, oder mit Maschinen von Platten und Walzen gedruckt, erscheint die Tapete. Neben sie treten Wandbekleidungsstoffe aus Pappe und verwandten Materialien. Stoff, Farbe und Muster der Tapete unterliegen den Grundsätzen, die für die Erzeugnisse der Textilkunst gelten. — — □

Die Arbeitsgebiete des Kunstgewerbes, die ihr Material aus dem festen in den weichen oder flüssigen Aggregatzustand überführen müssen um sie gestalten zu können, bilden das große Reich der HEISSARBEIT. Es zerfällt in die beiden Klassen der Metallik und der Keramik, jene der Verarbeitung der edlen und unedlen Metalle, diese der Verwertung des Tones und Glases gewidmet. □

Die Klasse METALLIK scheidet sich nach den wichtigsten, für die Verarbeitung bedeutsamsten Eigenschaften ihrer Materialien in zwei Ordnungen. In der einen werden die Arbeiten vereinigt, die geschmiedet und gegossen werden, in der anderen diejenigen, die vorwiegend nur geschmiedet oder nur gegossen werden. Jene umfaßt zwei Gebiete, nämlich die Geräte und den Schmuck aus edlem Metall; diese drei Gebiete, nämlich den kunstgewerblichen Arbeitsbereich des Eisens, den des Kupfers und seiner Legierungen, sowie den des Zinns und der ihm nahestehenden Metalle und Metallgemische. □

Das Gebiet der GERÄTE AUS EDLEN METALLEN wird gemeinhin nach seinen Hauptstoffen als GOLD UND SILBER bezeichnet. Zu ihm rechnen die Geräte, deren sich die Kirche zu ihren feierlichen Handlungen bedient, die Altarleuchter und Monstranzen, die Reliquienbehälter und Kußtafeln, die Weihrauchfässer und Weihwasserkessel, die Hostienbehälter und Kelche, die Taufbecken und -kannen, die Altar- und Vortragekreuze. Für das weltliche Leben schafft das Gebiet noch viel mehr: Schüsseln und Kannen, Becken und Schalen, Teller und Platten, Krüge und Humpen, Becher und Flaschen, Näpfe und Büchsen, Tafelaufsätze und Tafelleuchter, Kellen und Löffel, Messer und Gabeln, Riechfläschchen und Dosen, Beschlagstücke und Kästen, Taschenuhren und Stockgriffe, Standuhren und Spiegel,

ausnahmsweise selbst Thronsessel und ganze Mobiliare. Dem Wesen des Arbeitsstoffes entsprechend ist das aus ihm gefertigte Gerät immer auf das vollkommenste ausgebildet; es will die Schönheit und Kostbarkeit des Materials ebenso zeigen wie die Kunst seines Urhebers. Die außerordentliche Gestaltungsfähigkeit der edlen Metalle, ihre ausgezeichnete, nur ihnen eigene Farbe, weiter die Möglichkeit, ihre Flächen stumpf oder glänzend erscheinen und dadurch ein hervorragendes Spiel der Lichter und Schatten erstehen zu lassen: all das führt zu edlen, wohlabgewogenen, schwungvollen Formen und reicher, mannigfaltiger Gliederung. Zu Hilfe kommen Edelsteine, Schmelz, Niello und Filigran, das eine wie das andere bestrebt, den Eindruck des Kunstreichen, Wertvollen, Edlen zu erhöhen. □

Neben diese Geräte tritt der SCHMUCK. Zu ihm gehören nicht nur die Kleinode und Spangen, die Anhänger und Fürspane, die Ohrringe und Fingerreifen, die Arm- und Halsketten, die Nadeln und Gewandknöpfe, die Vorstecker und Miederzierden, die Broschen und Agraffen, die Gürtelgehänge und Uhrketten, sondern auch sämtliche Abzeichen von Amt und Würde, wie Diademe und Kronen, Amtsketten und Orden, Zepter und Reichsapfel, Feldherrnstäbe und Bischofsstäbe, Fürstenschwerter und Rittersporen. Denn Schmuck und Amtszeichen haben denselben Zweck: sie sollen ihren Träger zieren, ihn vor anderen herausheben, auf ihn den Blick lenken. Deshalb auch ihre Materialien die allerkostbarsten, Gold, Silber, Platin, Edelsteine und Schmelz; deshalb auch die auf sie verwandte Arbeit die sorgfältigste und feinste; deshalb ihre Form so vollendet als möglich, ihre Farbe auffallend, ihr gesamter Eindruck ein fesselnder, strahlender, berückender. Immer erscheinen sie nur an den Stellen des Trägers, auf deren Schönheit der Blick gelenkt, oder deren Bedeutung für den Eindruck der Persönlichkeit erhöht werden soll. Daher ihre Gestaltung als Ring-, Ketten-, Nadel-, Hänge- und Besatzschmuck.

Die Arbeiten aus EISEN umschließen sowohl die aus Schmiedeeisen wie die aus Stahl und Gußeisen. Von jeher haben die Waffenschmiede, die Plattner und Schwertfeger, die Büchsenmacher, Klingenschmiede und Sporermeister es verstanden, in ihren Harnischen, Helmen und ganzen Rüstungen, in ihren Schwertern und Dolchen, Streitkolben und -äxten, in ihren Musketen und Pistolen, Flinten und Büchsen, Degen und Pallaschen, Hirschfängern und Nickern, Sporen, Steigbügeln und Gebissen, Schnallen und Geschirrbeschlägen kunstvolle Arbeit zu entfalten. Noch viel mehr gilt das vom Werk der Kunstschmiede und Kunstschlosser, von den Gittern und Geländern, den Türen und Türbeschlägen, den Klopfern und Schlössern, den Leuchtern und Grabkreuzen, Wand- und Straßenarmen, Schildern und Trägern, Wetterfahnen und Dachtraufen, Feuerhaken und Waffeleisen, Schrank- und Kastenbeschlägen, Schmuck- und Geldkassetten. Selbst die Messerschmiede stehen nicht zurück im kunstgerechten Durchbilden ihrer Eßbestecke, ihrer Scheren und sonstigen Stich- und Schneidewerkzeuge. Dem Wesen aller dieser Arbeiten liegt die ausgezeichnete Schmiedbarkeit des Eisens zugrunde. Diese Schmiedbarkeit wächst mit der Abnahme des Kohlenstoffgehaltes; Roh- oder Gußeisen von 6—2 % Kohlenstoff ist nicht schmiedbar, Stahl von weniger als 2—0,5 % und Schmiedeeisen von 0,5—0,05 % Kohlenstoff lassen sich schmieden und schweißen. Mit dieser Schmiedbarkeit verbinden sich große Härte und

Festigkeit; daher entstehen aus Stahl und Eisen vornehmlich Erzeugnisse, die stets den Eindruck des Schlanken und Lichten, Scharfumrissenen und wie spielend Gestalteten hervorrufen ohne den Charakter des Festen, Harten, Widerstandsfähigen zu verlieren [Abb. 15]. Dabei gestattet die Möglichkeit, Eisen und Stahl auch kalt zu schneiden und zu treiben, das Herstellen feinster Kleinarbeit. Ganz anders das Gußeisen. Es fließt in seine Form, ergibt daher immer nur schwere, massige Gestalten mit unscharfen Umrissen wie Ofenplatten, Säulen und Ständer, oder Kleingeräte wie Leuchter, Schalen und Tintenzeuge. □

Das KUPFER UND SEINE LEGIERUNGEN bilden im gewissen Sinne das Widerspiel des Eisens. Ihr Hauptwert beruht weit mehr auf ihrer Gießbarkeit als auf der Möglichkeit, sie kalt zu treiben und zu schmieden. Das KUPFER allerdings ist weich, dehnbar, schmiegsam und biegsam; man kann es kalt mit Hammer und Punzen treiben, kann es als Blech auf der Druckbank zu hohlrunden Körpern wie Schüsseln und Näpfen, oder zu Halbstücken drücken, aus denen man Kannen und Krüge zusammenlötet. Aus diesen Rundformen hat man von jeher kunstvolle Treibarbeit gestaltet. Ähnliches gestatten auch alle Kupferlegierungen. Aber, wie schon betont, nicht darin gipfelt ihre kunstgewerbliche Bedeutung, sondern in ihrer Gießbarkeit. Ganz besonders in der Gießbarkeit der BRONZE. Sie wird gegossen zu allerhand figürlichen Darstellungen, unter denen schon in frühester Zeit neben dem Menschen die Tiere erscheinen; sie wird vor allen Dingen gegossen zu Geräten, zu Leuchtern, Lampen, Schalen und Tischen, in älterer Zeit auch zu Trutz- und Schutzwaffen, zu Finger-, Hals-, Hand- und Beinringen, später zu Kästen und Kästchen, Fackelhaltern und Laternen, zu Grabplatten und Grabdenkmälern, zu Schrifttafeln und Denkmünzen, zu Vasen und Bechern, zu Rahmen und Uhren, zu Tintenzeugen und Dosen, zu Mörsern und Beschlagteilen für Möbel und Kleingeräte, zu Fassungen für Erzeugnisse aus Ton, Glas und Stein. Das künstlerische Wesen der Bronze beruht auf ihrer Gießbarkeit, ihrer Festigkeit und ihrer Farbe. Die Gießfähigkeit erlaubt nicht nur schwungvolle, reichgegliederte, bewegte Formen, sondern sie drängt auch auf rundliche oder doch abgerundete hin. Die Festigkeit der Bronze gestattet wuchtige Lasten auf dünnen Stützen, daher die Möglichkeit, weitausladende Geräte auf mäßig starken Fuß zu stellen, daher die Möglichkeit, den menschlichen und tierischen Körper in Bronze auf seinen natürlichen Stützen allein zu zeigen. Die Festigkeit der Bronze verlangt ihren Ausdruck auch in der Behandlung der Oberfläche; diese muß entweder bis in die kleinsten, plastischen Einzelheiten durchgearbeitet sein wie z. B. an einer Dose oder einem ähnlichen Kleingerät, oder sie muß geglättet sein, so daß sie den namentlich in Bronzefiguren bevorzugten Seidenglanz zeigt. Dieser milde, weiche Seidenglanz der geglätteten Bronze ist nicht mit dem sehr lebhaft wirkenden Hochglanze des polierten Metalles zu verwechseln. Die ursprüngliche Farbe der Bronze, insbesondere das Goldgelb mancher Arten, hält man zuweilen fest, noch öfter aber patiniert man sie, weil auf diesen gelben, braunen, grünen oder schwarzen Patinatönen die Wirkung des Ganzen nicht zum kleinsten Teile beruht. Außerdem läßt sich Bronze leicht versilbern und vergolden und dadurch zu erhöhter Farbenwirkung bringen. Nur darf das nicht geschehen in der Absicht, Geräte aus Edelmetall nachzuahmen. □

Das hellgelbe bis grüngelbe MESSING, das goldgelbe bis gelbbraune TOMBAK fallen in kunstgewerblicher Hinsicht mit der Bronze zusammen. Nur sind sie nicht der gleichen künstlerischen Feinheit des Ausdruckes fähig; daher stellt man aus ihnen von jeher das gröbere Gerät her und benutzt dafür nach Erfordern ihre Eigenschaften: die blinkende Farbe des Messings, seine Härte und seine geringe Neigung zum Patinieren, oder die warme Farbe des Tombaks, seine Weichheit und seine große Patinierfähigkeit. Das NEUSILBER ist erst in jüngerer Zeit aufgetreten; es ahmt hauptsächlich Silberformen nach und entbehrt eines eigenen Stiles. □

Das ZINN hat zu Schüsseln und Kannen, zu Abendmahlsgeräten, Leuchtern, Wärmflaschen, Apothekergefäßen, Krügen, Riech- und Salzbüchsen, zu Tafelgerät und Geschirr, zu Prunkschüsseln und -kannen früher reiche Verwendung gefunden. Heute dient es wesentlich nur noch zu Ziergeräten. Es besitzt seinen eigenen künstlerischen Ausdruck, seinen Stil, der sich auf seine ausgezeichnete Gießbarkeit, seine Weichheit und seine Farbe gründet und breite, schwere Formen, einfache Gliederung und plastischen, aber schlichten Zierat verlangt. Keinen besonderen Stil hingegen besitzen Zink und Britanniametall. Das ZINK hat im 19. Jahrhundert eine wenig erfreuliche Rolle im Kunstgewerbe erlangt zum Herstellen von Scheingut, von Geräten und figürlichen Arbeiten, die man sonst aus Bronze zu fertigen pflegt. Ähnlich benutzt man das BRITANNIAMETALL und ihm verwandte Legierungen als Unterlagen für versilbertes oder vergoldetes Gerät. Solchem SCHEINGUT, solchem SURROGAT, wie es vornehmlich der Arbeit für den Massenbedarf entspringt, sollte sich das Kunstgewerbe fernhalten. □

Die große Klasse der KERAMIK gruppiert ihre Arbeitsgebiete nach den Ordnungen der Tonerei und Gläserei. Jener, die man, wie schon erwähnt, im engeren Sinne Keramik nennt, gehören das Herstellen von Terrakotta, Irdengut, Majolika, Fayence, Steingut, Steinzeug und Porzellan, dieser die Glaserzeugung, die Glasmalerei, das Mosaik und der Schmelz an. □

Die Arbeitsgebiete der KERAMIK im engeren Sinne lassen sich im Zusammenhange betrachten. Denn sie bewegen sich immer nur auf drei Ziele hin: auf Flachgebilde, die Fliesen und Kacheln, auf Rundgebilde, die auf der Drehscheibe erstehen, nämlich die Gefäße, und auf Formgebilde, die freihändig modelliert oder aus Formen gewonnen werden, nämlich die Erzeugnisse der Tonbildnerei oder Tonplastik. Die Fliesen dienen zum Bekleiden von Fußböden und Wänden, die Kacheln zum Aufbau von Öfen. Jene setzen sich meist zu einem Mosaik zusammen, diese zu Ausstattungsstücken unserer Zimmer, gleichsam zu unverrückbaren Tonmöbeln, die in ihrem Aufbau den Grundgesetzen des Mobiliars folgen. Die Gefäße sollen Flüssigkeiten in sich aufnehmen. Sie entstehen auf der Drehscheibe, haben also zur Grundform immer den Kreis oder andere rundbegrenzte Flächen, wie Ellipse oder Oval. Ihre Formen sind die Becher, Näpfe, Teller, Platten und Schüsseln, Kannen, Krüge und Flaschen, Vasen und Schalen, Kummen und Tassen und wie all die vielen, nach Landschaft, Sitte und Gebrauch verschiedenen Geschirre heißen. Endlich die gewaltige Menge der geformten Gebilde, von den Reliefs und Figürchen in Terrakotta angefangen über die ganzen figürlichen Arbeiten in Majolika und Fayence bis zu den eine Welt für sich bildenden Porzellan-

figuren. Auch unter den geformten Erzeugnissen finden sich mancherlei Geräte wie Leuchter, Uhrgehäuse, Konsolen, Rahmen, Griffe und Knöpfe. □

Die Flachgebilde aus Ton erstreben an sich eine rein malerische Wirkung durch die Schönheit der Farbe. Sie erreichen das einerseits durch farbige Überzüge, die unter oder in den Schmelz gebettet sind, andererseits durch unmittelbare Bemalung auf oder unter der Glasur. Erst wenn die Flachgebilde, z. B. die Kacheln der Öfen, zu Raumgebilden sich einen, streben sie nach plastischer Wirkung und unterliegen dann den rhythmischen Gesetzen aller Raumgestaltung. Anders die Rundgebilde aus Ton, die auf der Drehscheibe erzeugten Gefäße und Geschirre. Sie wirken von vornherein durch Form und Farbe. Ihre Form ist immer eine runde, die nie ihre Entstehungsweise auf der kreisenden Scheibe verleugnet, insbesondere nie das Aufwachsen aus dem breit der Scheibe aufgelegten, bildsamen, schmiegsamen Material. In den Terrakotten steht die schöne Form im Vordergrunde, auch in den alten klassischen Gefäßen; die Malerei schließt sich ihr an. Die Henkel entwickeln sich folgerecht aus der Form, gliedern sich ihr ein als plastisches Element wie das in anderen Terrakotten das Relief tut. Immer herrscht die Absicht vor, die Schönheit der Form zu ergänzen, zu erhöhen. In den glasierten Gefäßen aus Ton tritt wieder das Malerische in den Vordergrund ohne daß darüber die schöne Form an Bedeutung verliert. Das Malerische beruht auf der Eigenart der verwandten Farben. Sie sind gepulverte Gläser und müssen nach dem Auftragen angeschmolzen werden. Man legt sie entweder dem Scherben auf und überzieht sie im Garbrande mit der Glasur oder man setzt sie auf die Glasur und brennt sie dieser ein. Jene Unterglasur- oder Scharffeuerfarben verschmelzen mit dem Scherben und erhalten durch die Glasur eine sonst nirgends erreichbare Leuchtkraft. Die Muffel- oder Überglasurfarben stehen auf der Glasur, leuchten also viel weniger. Dafür ermöglichen sie jede Farbe und jede Abtönung, während die andern sich auf Gelb, Grün, Rot, Blau, Violett und Braun bis Schwarz beschränken und keine ausgiebige Abtönung gestatten. Deshalb läuft die Wirkung der Muffelfarben wesentlich auf das Bildmäßige, die der Scharffeuerfarben auf das Dekorative hinaus. Immer aber hängt der Gesamteindruck aller farbigen Behandlung mit dem des Scherbens oder der Glasur zusammen. In Gebilden aus Ton, die mißfarbenen Scherben besitzen, wie Irdengut, Majolika, Fayence und Steingut, tritt die weißliche Farbe der undurchsichtigen Glasur, in Steinzeug, Steingut und Porzellan jedoch die Farbe des lichtgrauen, braunen oder weißen Scherbens unter der durchsichtigen Glasur gleichberechtigt neben die aufgetragene Farbe. Das plastische Moment in der Ausstattung der Rundgebilde, das sich beispielsweise im Tonschlickerzierat des Irdengutes, im Relief des Steinzeuges, in der Bossierung des Porzellans entfaltet, unterliegt denselben Gesetzen wie die Tonbildnerei überhaupt. Alle Tonplastik zeigt in ihrem künstlerischen Ausdrucke, daß sie aus dem knetbaren Stoffe entstanden ist, sie gewinnt durch Bemalung, verzichtet auf Einzelheiten, weil diese durch den Schmelzüberzug verloren gehen, erzielt aber durch ihn wieder Vorteil, weil seine Lichtspiegelung die sonst schlichten, glatten Flächen wohltuend belebt. □

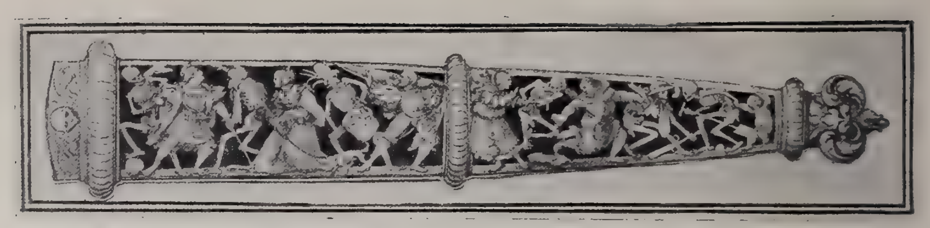
Das Spiel des Lichtes ist auch für das GLAS unentbehrlich, weil dadurch erst seine drei Haupteigenschaften, Form, Farbe und Durchsichtigkeit, zur Geltung

kommen. Die Form des Glases vermeidet, weil sie immer nur entsteht, während das Material flüssig ist, gern die gerade Linie; das beweisen all die Kelche und Schalen, Humpen und Pokale, Römer und Spitzgläser, Krüge und Kannen, Flaschen und Phiolen [Abb. 17]. Nur wenn Malerei auf dem Glase erscheint, bevorzugt es die einfache, mehr gerade Form, wie in den Paßgläsern, Hand- und Standbechern; sonst liebt es immer die weiche, geschwungene, edle Linie, die nie ihren Ursprung aus dem Flüssigen verleugnet. Sie einigt sich mit der Durchsichtigkeit des Glases, mit seiner Farbe und seinem Lichtbrechungsvermögen zum vollendeten künstlerischen Ausdrucke. Auch wenn das Glas gefärbt ist, bleibt seine Durchsichtigkeit bestehen, und wenn es geschliffen oder graviert ist, tritt neben seiner Undurchsichtigkeit sein Lichtbrechungsvermögen doppelt stark hervor [Abb. 18]. Im Laufe der Entwicklung ist bald die eine, bald die andere Eigenschaft mehr gepflegt worden. Das Altertum, das in seinen musivischen Gläsern wesentlich mit Schmelzglas arbeitet, bevorzugt die Farbe und unterdrückt ihr zuliebe nicht selten die Durchsichtigkeit. Das Mittelalter stellt das geblasene Glas voran, mit seinen feinen edlen Formen, seinem Lichterspiel und seiner Farbe. Die neuere Zeit wendet sich zum Teil dem geschliffenen Glase zu und entwickelt in seinen etwas schweren Formen das Lichtbrechungsvermögen zu höchster Wirkung. — — Kein anderes Material ist so wie das Glas berufen, Flüssigkeiten in sich aufzunehmen, an deren Durchsichtigkeit, Farbe und Lichterspiel unser Auge sich erfreuen soll.

Allein das Glas dient vermöge seiner Eigenschaften auch als Flachgebilde dem Kunstgewerbe in den MUSIVISCHEN KÜNSTEN, der Glasmalerei, dem Mosaik und dem Schmelz. Die GLASMALEREI ist ursprünglich ein reines Mosaik, ein Zusammensetzen von farbigen Glastafeln zu malerischer Flächenwirkung. Ihr Hauptgebiet ist das farbige Glasfenster. Es soll an und für sich nur als Fläche erscheinen, auch wenn es figürliche Darstellungen enthält. Aber lange Zeit hat man sich der Schmelzfarbe bedient um dadurch auch in den farbigen Fenstern körperliche Wirkung zu erzielen. Erst die neuere Zeit ist davon wieder abgegangen und zur reinen Kunstverglasung zurückgekehrt, zum Mosaik aus farbigen Glasstücken.

Unter MOSAIK versteht man im allgemeinen das Aneinanderfügen von farbigen Steinen und Glasstücken zu einer Fläche. Man ordnet sie nach den Figuren oder Ornamenten, die man darstellen will, dicht nebeneinander an. Seine Hauptverwendung findet das Mosaik als Schmuck für Wand-, Decken- und Fußbodenflächen, nur hin und wieder erscheint es auch auf Tischplatten, auf Kästchen, Rahmen und Schmuckstücken. Immer erstrebt es flächenhafte, malerische, dekorative Wirkung und niemals tritt es selbständig auf, sondern immer nur als Schmuck, als Teil anderer Erzeugnisse. □

Sehr oft hört man von Holzmosaik sprechen. Man will damit Arbeiten bezeichnen, die aus verschiedenen Hölzern, auch wohl in Verbindung mit gefärbten Knochen, Perlmutter, Schildpatt, Messing und anderen Metallen flächenhaft zusammengefügt sind. Meist dienen sie zur dekorativen Ausstattung von Möbeln und kleineren Holzgeräten, wie Kasten, Büchsen, Auftragbrettern u. dgl. Es ist aber besser, statt von Holzmosaik ausschließlich von EINLEGEARBEIT oder INTARSIA zu sprechen. Sie bildet einen wichtigen Teil der Schreinerkunst. □



□ Abb. 19: Hans Holbein, Handzeichnung für eine Dolchscheide □

Auch das Wort Metallmosaik ist gebräuchlich. Man meint damit das Einlegen, Einsetzen und Einhämmern von Gold und Silber in Form von Drähten und kleinen Blechstücken in entsprechende Vertiefungen von Gegenständen aus Kupfer, Bronze und Eisen. Es ist aber richtiger, dafür EINSPRENGEN oder TAUSCHIEREN zu sagen. Auch diese der Metallik angehörende Kunstübung führt nicht zu selbstständigen Gebilden, sondern immer nur zum Zierat anderer Erzeugnisse. □

Ganz dasselbe gilt vom SCHMELZ oder EMAIL. Es beruht darauf, daß man zu Pulver zerstoßene farbige Gläser den Wandungen von Metallgeräten aufschmilzt. Sein Ziel ist die malerische, farbige, dekorative Wirkung. Dazu verwendet man sowohl undurchsichtige Gläser [opaker Schmelz] als durchsichtige [Email translucide]. Kommt der Schmelz in Hohlräume zu liegen, die aus den Metallen ausgespart oder ausgegraben sind, so spricht man von Grubenschmelz oder Email champlevé; sind die Hohlräume durch Auflegen von Metallstreifen auf die Gerätwandung gewonnen, von Zellenschmelz oder Email cloisonné. Von beiden unterschieden ist das Maleremail oder die Schmelzmalerei; sie malt mit Schmelzfarben auf einen Grund, den man durch Überziehen von Metallflächen mit Schmelz erzielt. Alle drei Arten von Schmelz werden vorwiegend auf Gold, Silber, Kupfer und Bronze angewendet. Ebenso benutzt man das kalte Email, das im wesentlichen darauf hinausläuft, gefärbte Lacke oder Harze in Vertiefungen von Metallgeräten einzutragen, einzureiben oder einzubrennen. □

4. DIE WIRTSCHAFTSFORMEN DES KUNSTGEWERBES □

gliedern sich in die Deckung des Eigenbedarfes, des Kundenbedarfes und des Massenbedarfes. Sie haben sich in dieser Reihenfolge nacheinander entwickelt, bestehen aber alle drei heute noch. □

Die älteste und ursprüngliche, die Arbeit für den EIGENBEDARF, hat im Beginn jedes kunstgewerblichen Zweiges obgewaltet. Der vorgeschichtliche Mensch gestaltet sein Gerät nur für sich selbst über die Gebrauchsform hinaus kunstvoll. Geschichtliche Zeiten sehen diese Art des Schaffens nach reicher Entwicklung, z. B. in der Mönchskunst, langsam aber stetig abnehmen. Heute lebt sie nur in der Volkskunst und in den Liebhaberkünsten fort, also im Bereiche des Hausfleißes. Die nordische Bäuerin, die ihre Stuhl- und Kissenbezüge selbst webt, der friesische Fischer, der seiner Hausehre allerlei Gerät kerbschnitzt, die Frauenwelt, die zum Schmucke des Hauses und der Kleidung die Nadel kunstvoll führt, sie und viele andere noch treiben Kunstgewerbe für den Eigenbedarf. □

Die Arbeit für den Besteller, die KUNDENARBEIT, hebt mit leisen Anfängen in vorgeschichtlichen Zeiten an, bestreitet vom Altertum bis in die ersten Jahr-

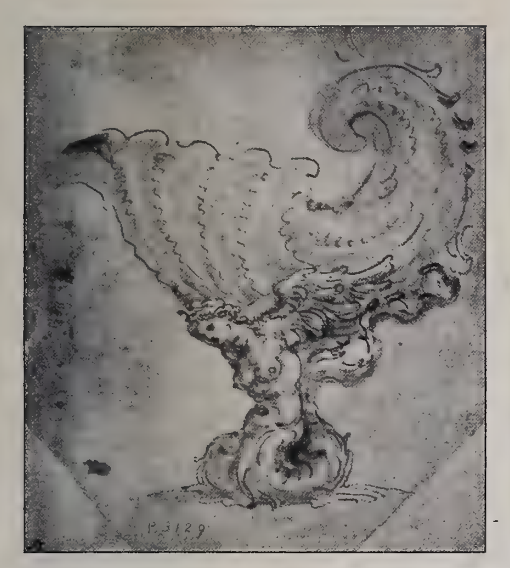



Abb. 20 u. 21: Handzeichnungen von Benvenuto Cellini für eine Fruchtschale und von Charles Lebrun für einen Feuerbock

zehnte des 19. Jahrhunderts den Hauptteil aller kunstgewerblichen Erzeugung. führt darin zur herrlichsten Blüte und tritt in neuester Zeit langsam zurück; bleibt aber nach wie vor die einzige Quelle für das Schönste und Beste im Kunstgewerbe. Sie ist wesentlich Aufgabe derer, die berufsmäßig Kunstgewerbe treiben und umfaßt ausschließlich Gegenstände der Handarbeit, mithin das richtige KUNSTHANDWERK. Gold- und Silberschmiede, Bronzegießer, Kunstschlosser und Kunstschmiede, Zinngießer, Kupferschmiede und Ziseleure, sie arbeiten heute noch wie früher fast ausnahmslos auf Bestellung, ebenso zum größeren Teil die Tischler und Tapezierer, die Drechsler und Schnitzer, die Drucker und Buchbinder, die Täschner und Sattler. Dagegen haben sich manche Gebiete im Laufe der Zeit mehr von der Kundenarbeit ab- und der Produktion für den Markt zugewandt, so z. B. jener Zweig der Täschnerei, den man als Portefeuillewarenindustrie bezeichnet. □

Das Kennzeichen der kunstgewerblichen Erzeugung für den MASSENBEDARF ist ihre kapitalistische Betriebsform. Sie arbeitet für den allgemeinen Markt, für den Geschmack und den Bedarf der großen Menge; sie muß also das eine wie das andere nach Richtung und Umfang vorhersehen oder hervorrufen ohne den eigentlichen Verbraucher zu kennen. Das raubt ihren Erzeugnissen die Sonderart. Das Erzeugnis für den Eigenbedarf trägt rein persönliches künstlerisches Gepräge; das für den Bedarf des Kunden im wesentlichen auch noch, denn Erzeuger und Verbraucher kennen sich, stimmen ihren Geschmack gegen einander ab, verpflanzen ihr Wesen in die künstlerische Form des Erzeugnisses. Diese Individualität wird dem Erzeugnis für den Massenbedarf entzogen; es wird aus dem kapitalistischen, an sich berechtigten Streben nach Gewinn hergestellt für den unbekannten Verbraucher, also in einer unpersönlichen Form, deren künstlerischer Inhalt dem verflachenden Allgemeinmaße angepaßt wird. Es richtet sich nach

den Wandlungen des landläufigen Geschmackes und dem [sowohl daraus als aus den fortschreitenden technischen Vervollkommnungen folgenden] Wechsel des Bedarfes. Man nennt diesen Wechsel schlichthin GANG DER MODE. Ihn muß der Erzeuger von Marktware rechtzeitig erkennen. Das ist nicht leicht; nur dem, der offenen Auges in seinem Berufe schafft und den allgemeinen Strom des Lebens klug beobachtet, offenbart er sich vermöge seines Wissens und vermöge eines Empfindens, das aus langjähriger Tätigkeit allmählich erwächst und meist unbewußt arbeitet. Die Gesamtheit des Modenwechsels bildet den allgemeinen GANG DES GESCHMACKES. Er ist stets das offenkundige Zusammenwirken der eine Zeit beherrschenden Geistesströmungen und materiellen Errungenschaften. □

Die Produktion für den Markt legt in der Ware eine Summe von MATERIAL und ARBEIT fest, die nicht wie in der Kundenarbeit alsbald nach Abschluß der erzeugenden Tätigkeit ihre Entlohnung findet. Daher kann eine solche kunstgewerbliche Tätigkeit des Betriebskapitales nicht entbehren. Es muß um so größer sein, je mehr die Ware kostet und je längere Zeit zwischen Herstellung und Absatz verstreicht. Da mit der fortschreitenden Entwicklung von Handel und Technik der Markt sich erweitert und der Wettbewerb zunimmt, sind derartige Betriebe, wenn sie ihr Kapital ausnutzen wollen, stetig gezwungen, auf der einen Seite die Produktionskosten zu verringern, auf der anderen Seite den Absatz zu vergrößern. Mit anderen Worten, sie müssen als industrielle Unternehmen wirtschaften, deren Leitung nicht mehr aus künstlerischen und gewerblichen Gesichtspunkten allein, sondern zugleich aus kaufmännischen Erwägungen heraus erfolgt. Zu diesem Zweck bedienen sie sich der Maschinenarbeit, der Arbeitsteilung, der Vorteile des Welthandels. Sobald ein kunstgewerbliches Erzeugnis in gleicher Güte und Verwendbarkeit billiger durch die Maschine als durch Handarbeit herzustellen ist, verschwindet es aus dem Bereiche des KunstHANDwerkes. Sobald ein kunstgewerbliches Erzeugnis Gegenstand des Welthandels wird, unterliegt es dem allgemeinen Wettbewerbe, muß also immer mehr allgemeinen Charakter annehmen. Dennoch kann auch es zu vollkommen künstlerischem Wesen gelangen, dann nämlich, wenn ihm ein starkes Kunstwollen, das zugleich alle Forderungen von Weltmarkt und Technik beherrscht, sein Gepräge aufdrückt. □

Darin gipfelt eine der Hauptaufgaben für die Zukunft unseres Kunstgewerbes. Der KUNSTHANDWERKER, insbesondere der jener Epochen, die nur für den Kundenbedarf arbeiteten, war Entwerfender und Ausübender zu gleicher Zeit. Er besaß volle Ausbildung im Handwerk und nur sein künstlerisches Vermögen hob ihn über seine Genossen hinaus. Das gilt auch heute noch von vielen Zweigen des Kunstgewerbes. Aber die fortschreitende Arbeitsteilung hat für manche Gebiete eine Trennung in Entwerfende und Ausführende gebracht, dergestalt, daß Künstler das entwerfen, was Kunsthandwerker oder Handwerker oder Maschinenarbeiter herstellen. Je mehr das künstlerisch Ersonnene aber der Ausführung durch rein technisch geschulte Kräfte unterliegt, desto gründlicher muß der KÜNSTLER Bedarf und Technik erfassen um nachhaltigen Einfluß auszuüben. In diesem Sinne haben Künstler schon zu allen Zeiten für das Kunstgewerbe entworfen ohne selbst Ausführende gewesen zu sein, z. B. Albrecht Dürer, Hans Holbein, Charles Lebrun,

Gottfried Schinkel u. a. [s. S. 2 u. Abb. 19 u. 21]. Viele solcher Entwürfe sind uns erhalten geblieben; ebenso zahlreiche von Kunsthandwerkern. Denn selbstverständlich mußten sie das, was sie ersannen, erst zeichnen [Abb. 20]. Mancher von ihnen hat seine Entwürfe auf der Kupferdruckplatte selbst oder durch andere festgehalten; zahlreiche Künstler aber haben von jeher Entwürfe veröffentlicht um dadurch dem Kunsthandwerke Beispiel und Anleitung zu geben. Dieser ORNAMENTSTECHER, wie man sie zusammenfassend nennt, gibt es eine stattliche Menge. Nur einige aus dem 16. bis 19. Jahrhundert seien genannt: Jacques Androuet Ducerceau, Peter Flötner, Virgil Solis, Jean Berain, Daniel und Jean Marot, Jean und Pierre Lepautre, Claude Gillot, Paul Decker, Johann Jakob Schübler, Johann Esaias Nilson, Franz Xaver Habermann, Thomas Chippendale und Thomas Sheraton [Abb. 22 bis 24 und S. 42]. Ihre von unseren Fachbibliotheken eifrig gesammelten Ornamentstiche bieten, neben der heute noch unversiegbaren Anregung für den Kunsthandwerker, ein wertvolles Material für die Geschichte des Kunstgewerbes.

Der Kunsthandwerker früherer Zeiten hatte in einer Werkstatt zu lernen und sich nach beendeter Lehrlings- und Gesellenzeit durch eine selbstgefertigte Arbeit als Meister zu erweisen. Was ihm an Kunst notwendig war, wurde ihm durch Lehre und Wanderschaft und Beispiel zuteil. Auch heute noch durchläuft der Kunsthandwerker eine praktische Lehrzeit, neben der meist Schulunterricht einhergeht. Dann pflegt er eine FACHSCHULE zu besuchen, in der er sein Können und Wissen vertieft. Ehedem war er dem Zunftzwange unterworfen mit all seinen Vor- und Nachteilen. Heute steht er in freiem Wettbewerbe. Ehedem waren in einer Werkstatt nur Kräfte tätig, die denselben Entwicklungsgang verfolgten, den der Leiter der Werkstatt bereits durchmessen hatte. Heute zwingt die Arbeitsteilung auch den Kunsthandwerker dazu, in seiner Werkstatt Kräfte zu beschäftigen, die im Grunde nicht über das Handwerkliche hinauskommen. Für den Maschinenbetrieb ist dies die Regel. □

5. DIE BEDEUTUNG DES KUNSTGEWERBES FÜR DIE ALLGEMEINHEIT ist ethischer, volkswirtschaftlicher und kultureller Art. Alle drei wurzeln im Wesen des Kunstgewerbes. Die ETHISCHE BEDEUTUNG bedarf keiner Ausführung. Sie ist von selbst gegeben. Denn indem das Kunstgewerbe das Notwendige schön gestaltet, führt es den einzelnen über die bloße Freude am materiellen Besitze hinaus zum geistigen Genusse. Sobald wir das Künstlerische unserer Umgebung empfinden, gleiten wir unwillkürlich aus dem Alltäglichen hinüber in die ideale Freude am Dasein. Dieses durchgeistigte Behagen durchstrahlt jeden, der dem wahren Kunstgewerbe klaren Auges entgegentritt. □

Die VOLKSWIRTSCHAFTLICHE BEDEUTUNG des Kunstgewerbes des längeren oder gar zahlenmäßig darzulegen ist hier weder Aufgabe noch Bedürfnis. Denn die über die Arbeitsgebiete des Kunstgewerbes gegebene Übersicht läßt ohne weiteres erkennen, welch ungemein wichtige Rolle diesem Zweige menschlichen Erwerbslebens zukommt. Dagegen ist kurz auf die örtliche Begrenzung und auf den Handel im Kunstgewerbe hinzuweisen. □

Drei Faktoren, Material, Kraft und Fähigkeit, bewirken eine örtlich BEGRENZTE ERZEUGUNG für manche Zweige des Kunstgewerbes. Wo brauchbare Tone sich

finden, entwickelt sich die Kunsttöpferei, wie z. B. am Trent in England; wo holzreiche Wälder reichlich Brennstoff bieten, greift die Glaserzeugung Platz, wie z. B. in Lothringen. Wo die Heimat besser lohnende Arbeit nicht gewähren kann, widmen sich zahlreiche Kräfte kunstgewerblicher Tätigkeit, wie z. B. die Spitzenklöpplerinnen im Erzgebirge. Wo Wasserläufe Menschenkräfte ersetzen, siedeln sich passende Betriebe an, wie die Achatschleifer an der Nahe, die Messer-, Klingen- und Büchsenschmiede an der Hasel [einem Zuflusse der oberen Werra], die Glasschleifer in den Tälern des Riesengebirges. Jene Fähigkeit, die notwendig ist um die ersten Betriebe an solchen Stellen hervorzurufen, wächst durch Überlieferung und Vererbung so, daß die meisten, in ihrer Erzeugung örtlich begrenzten Zweige des Kunstgewerbes den Weltmarkt versorgen und zum Teil beherrschen. Das bestätigen zahlreiche Beispiele aus allen Zeiten: die byzantinischen Seidenstoffe, die italienischen Majoliken, die Augsburgischen Silberarbeiten, die böhmischen Gläser, das englische Steingut, der Hanauer Schmuck, die Pforzheimer Goldwaren, die Pariser Bronzen, die Limusiner Emaillen, sie sind durch alle Welt gegangen und gehen es zum Teil noch heute kraft ihrer örtlich beschränkten Erzeugung. Das kommt daher, daß in all solchen natürlichen Produktionszentren die Schaffenden billiger und richtiger arbeiten als anderwärts Tätige. Daher atmet ein solcherart schaffendes Kunstgewerbe stets seinen EIGENEN STIL. □

Auch dem örtlich BEGRENZTEN ABSATZE liegt ein Stil als Ursache zugrunde, der nationale nämlich, der die Abnehmer beherrscht. Er prägt sich nicht nur in der Volkskunst aus, wenngleich er hier am schärfsten in die Augen springt, sondern ebenso in der Raumkunst und in den Einzelerzeugnissen. Das Wesen eines Volksstammes bekundet sich darin auf das deutlichste. Solch örtlich begrenztem Geschmacke trägt jeder Schaffende Rechnung; absichtlich, wenn er dem Kreise seiner Abnehmer nicht stammverwandt ist, und unwillkürlich, wenn er ihm angehört. Er kann dann gar nicht anders, er muß ohne zu wissen warum, im NATIONALEN GESCHMACKE gestalten. Dessen Wirksamkeit durchzieht die ganze Geschichte des Kunstgewerbes und wird nie aufhören. □

Aber von jeher sind die gleichzeitigen kunstgewerblichen Erzeugnisse verschiedener Geschmacksrichtungen durch den HANDEL unter einander ausgetauscht worden. Er ist für das Kunstgewerbe von größter Bedeutung; seinen Bahnen ist es stets viel beharrlicher gefolgt als denen der politischen Ereignisse und kulturellen Errungenschaften. Selbst Völkerwanderungen äußern nicht solchen Einfluß; die größte Völkerwanderung der Neuzeit z. B., die während des 19. Jahrhunderts rund 22 Millionen Menschen von Europa nach den Vereinigten Staaten geführt hat, steht an Bedeutung für das Kunstgewerbe weit hinter dem zurück, was der Handel zwischen den beiden Ländern bewirkt hat. □

Bereits die Zeit der Arbeit für den eigenen Bedarf sieht den Handel anheben. In der folgenden Epoche, während der Arbeit für den Kundenbedarf, entfaltet er sich machtvoll. Dafür nur einige Beispiele: altmykenische Tongefäße erscheinen auf dem Handelswege im Lande der Pyramidenbauer, die Phönizier führen kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Mittelmeerländer vom einen zum andern, die attischen Tongefäße bilden eine Handelsware in der ganzen alten Welt, nicht minder

ägyptische, syrische und römische Gläser im Altertum, venezianische, böhmische und englische im Mittelalter und in der Neuzeit. Der Handel mit Geweben beut eine ununterbrochene Verkehrskette, von den Geweben der Sassaniden und Byzantiner über die der sizilischen Sarazenen und der oberitalienischen Städte bis zu denen der Weber von Lyon und Krefeld. Die Majolikateller der italienischen Renaissance sind nicht nur Gegenstand des Handels im Mutterlande, sondern auch der Ausfuhr. Nürnbergische Kaufleute erwerben sie und verfrachten sie weit nach Norden, tragen außerdem aber in regelrechter Handelsverbindung den Majolikamalern Bestellungen auf Arbeiten zu, die dem nordischen Geschmacke entsprechen. Ähnliches gilt für den Handel der Holländer mit den Erzeugnissen des ostasiatischen Kunstgewerbes. Daß es dabei von Wichtigkeit ist, ob ein Erzeugungsort nahe einer Handelsstraße liegt, springt ohne weiteres in die Augen; die Steinzeuge von Siegburg und Grenzhausen, die Fayencen von Delft sind nur deshalb so lebhaft auf dem Rheine, die Kreußener Krüge auf der alten, Deutschland von Süden nach Norden durchquerenden Handelsstraße vertrieben worden, weil ihre Erzeugungsorte an diesen Hauptverkehrswegen gelegen haben. □

Die Neuzeit hat zwischen Erzeuger und Verbraucher zwei Vermittler eingeschoben, einerseits den Reisenden, der im Auftrage des Erzeugenden erscheint, und den Kommissionär, der als Vertreter des Kunden erscheint, andererseits den Händler. Durch die Wirksamkeit dieser Vermittler wird es möglich, daß dem Verbraucher heute das Kunstgewerbe der ganzen Welt offen steht. Durchaus nicht jedes kunstgewerbliche Erzeugnis, das so im offenen Geschäfte zum Verkauf kommt, ist für den Massenbedarf hergestellt; viele sind Einzelerzeugnisse von vollkommen künstlerischer Eigenart. □

Gewisse kunstgewerbliche Betriebe arbeiten von jeher auf BESTELLUNG für den Handel, für den MARKT. So namentlich die Weberei, die Töpferei und die Gläserei. Das liegt in der Natur ihrer Erzeugnisse. Der Weber kann nicht den Bedarf des Einzelkunden vom Stuhle schneiden, oder der Töpfer ihm einen einzelnen Napf brennen, der Gläser einen einzelnen Kelch blasen. Sie alle müssen eine Reihe gleichartiger Bestellungen besitzen, ehe sie ausführen können. Sie sammeln die Bestellungen der Verbraucher entweder selbst, oder erhalten sie als eine einzige vom Händler. Jener Gebrauch herrscht in älterer Zeit, dieser in neuerer vor. In der einen oder anderen Weise jedoch hat sich ein großer Teil des Handels mit kunstgewerblichen Erzeugnissen bis in das 19. Jahrhundert hinein abgespielt; lange Zeit auf den Messen und Märkten und im Umherziehen, neuerdings in festen Musterlägern und Verkaufsstellen. □

Aus diesem Austauschen der Erzeugnisse entspringt die eine Seite der KULTURELLEN BEDEUTUNG, die dem Kunstgewerbe zukommt. Denn in allen diesen Erzeugnissen vereinigen sich doch hochentwickeltes technisches Können und künstlerisches Vermögen; indem sie solcher Art von einem Volke zum anderen wandern, steigern sie die Bildungshöhe beider. Auf der anderen Seite bewirkt dies das heimische Kunstgewerbe innerhalb des eigenen Volksstammes in noch stärkerem Maße. Die Beweise dafür wird diese Geschichte des Kunstgewerbes an vielen Stellen erbringen. □

6. DIE ENTWICKLUNG DES KUNSTGEWERBES □

bekundet sich nicht nur in seinen Erzeugnissen und deren Einflüssen, sondern auch in seinen fortschreitenden Beziehungen zu Kunst und Technik. □

Wenngleich die Geschichte des Kunstgewerbes in Wirklichkeit eine ununterbrochene Kette bildet, in der uns nur aus älteren und ältesten geschichtlichen Zeiten noch manche Glieder fehlen ohne daß wir deshalb außerstande wären, uns die fortlaufende Entwicklungsreihe vor unser geistiges Auge zu führen, so erfordert doch ein so umfassendes Gebiet eine Teilung in Zeitabschnitte, die wir als ZEITEN, Perioden oder Epochen von einander scheiden. Ihre Trennung erfolgt aber nicht wie die der Abschnitte, in die man die allgemeine Geschichte zu zerlegen pflegt, nach geschichtlichen Ereignissen, sondern nach Geschmacksrichtungen, nach STILEN. In diesem Sinne sprechen wir von Stilepochen, von Perioden in der Wandlung der Stile. Der Stil in den Künsten, also auch im Kunstgewerbe, ist immer nur der Ausdruck des Denkens und Empfindens einer Zeit. Wie die Zeiten untrennbar miteinander zusammenhängen, lückenlos aufeinander folgen, so gehen auch unsere Stilperioden ganz allmählich und ohne Unterbrechung der Entwicklung ineinander über. Wir sind daher zu einer Art willkürlichen Durchschneidens gezwungen. Das wolle man im Lesen dieses Buches nicht vergessen. Oft hält in einem Lande eine Stilperiode viel länger an als in einem anderen, vielleicht unmittelbar benachbarten. Denn geschichtliche Ereignisse, volkswirtschaftliche Vorgänge und kulturelle Eigenschaften bewirken leicht eine solche Verschiebung. Wie der künstlerische Ausdruck einer Zeit in seiner Gesamtheit deren Stil bildet, so ergeben die einem Volke eigentümlichen Ausdrucksweisen dessen Nationalstil, so die einem Arbeitsstoffe eigenen Ausdrucksformen dessen Materialstil, die einer Formengruppe verknüpften deren charakteristischen Stil usw. — □

Wir beginnen unsere Darstellung mit dem, was die vorgeschichtlichen Zeiten an Kunstgewerbe aufzuweisen haben. Es ist dem damaligen Stande der künstlerischen Bildung entsprechend gering. Erst die morgenländische Kultur, wie sie Babylonier, Assyrer, Ägypter u. a. in den ersten drei Jahrtausenden v. Chr. hervorbringen, zeigt vermehrtes Schaffen. Daran knüpft sich das bedeutsame Kunstgewerbe der antiken Welt mit seiner alles überwiegenden Vorherrschaft des griechischen. Aus ihm geht das der ersten Christen und der Byzantiner hervor. Darüber hinweg stürmt die Völkerwanderung, mit der wir in das Mittelalter eintreten. Das mittelalterliche Kunstgewerbe umfaßt mehrere Perioden, die von der Zeit der Völkerwanderung über die karolingische, ottonische und romanische Zeit bis zur Gotik gehen. Kennzeichnend für die ganze Epoche ist, daß die Träger des Kunstgewerbes nicht mehr die alten Kulturvölker im Westen Asiens und im Nordosten Afrikas, und auch nicht nur die Bewohner der Mittelmeerländer sind, sondern die Völker des südlichen und mittleren Europas. Sie behalten in der Folge die Führung bei, wenngleich morgenländisches und süd- und ostasiatisches Kunstgewerbe immer wieder Einfluß auf sie äußert. Wir schalten das asiatische Kunstgewerbe, weil seine Entwicklung doch vorwiegend getrennt von der der anderen Gebiete verläuft, als besonderen Abschnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit ein. Die Neuzeit führt uns durch die großen Epochen der Renaissance, des Barocks

und Rokokos, des Zopfstils und Empires, des Klassizismus und der retrospektiven Stile bis auf unsere Tage. Zu Beginn des Abschnittes noch auf Europa beschränkt, umspannt das Kunstgewerbe heute die Kulturländer der ganzen Welt. □

7. DIE GRUNDLAGEN UND ZIELE DER GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES □

sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festgelegt worden. Seitdem bearbeitet man in wissenschaftlichem Sinne die Entwicklung dessen, was die Deutschen Kunstgewerbe, die Franzosen art et metier, die Engländer arts and crafts nennen [die Ausdrücke angewandte Kunst, art appliqué, applied arts, dekorative Kunst usw. bedeuten das gleiche]. Das Erreichte im Zusammenhange allgemeinverständlich darzustellen, ist Zweck dieses Buches. Es ist in seiner Art das erste.

Hilfreich zur Seite stehen einer solchen Geschichte die Wissenschaften von den Stilen und von der Ästhetik des Kunstgewerbes, weiter die Geschichte der Kunst und der Technik, die Sitten- und Kulturgeschichte, die Weltgeschichte und die Geschichte der Volkswirtschaft. Diesen ihren Gehilfinnen nutzt auch wieder unsere geschichtliche Forschung. So haben beispielsweise Untersuchungen über byzantinische Seidenstoffe uralte Handelsbeziehungen nachgewiesen, die vom Osten Asiens bis zum Westen Europas reichen. Wie eng sich die Geschichte des Kunstgewerbes mit anderen Geschehnissen verknüpft, davon nur ein Beispiel: die Niederlande erlangen, als sie ihre politische Unabhängigkeit errungen haben, alsbald die Vorherrschaft im Handel. Sie führen große Mengen von Elfenbein ein; dadurch wird dieses, das bisher nur auf dem Landwege nach Europa gekommen ist, billiger und zu einem vielbegehrten Material für Drechsler und Schnitzer. Doch im 18. Jahrhundert müssen die Elfenbeinschnitzereien den Porzellanfigürchen weichen. Wieder geht der Weg über die Holländer. Die Herstellung des Porzellanes ist den Ostasiaten längst bekannt, als die abendländischen Völker mit ihnen Handelsbeziehungen anknüpfen. Anfangs wiegt man das Porzellan mit Gold auf; auch später, als es die Holländer in ganzen Schiffslasten heranführen, bleibt es kostbar. Darum will man es in Europa herstellen. Als das nicht gelingt, ahmt man es nach. In dieser Nachahmung klingt die köstliche Majolika der italienischen Renaissance aus, ihr widmet sich ein gutes Teil der Fayenceindustrie, ja die berühmte Delfter Industrie entsteht nur in der Absicht und lebt lange Jahrzehnte nur davon, das chinesisch-japanische Porzellan nachzuahmen. Schließlich wird in Europa das Porzellan von neuem entdeckt, schnell zu glänzender Blüte gebracht und dadurch allmählich der Einfuhr wie der Nachahmung der Boden entzogen. □

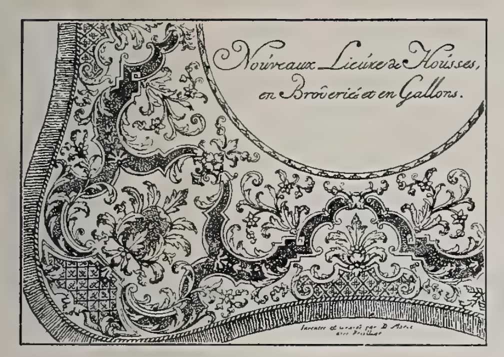
Die GRUNDLAGEN für die Geschichte des Kunstgewerbes bestehen vornehmlich in den uns erhaltenen Erzeugnissen; nächst ihnen in Schriftwerken und bildlichen Darstellungen. Die Erzeugnisse hat private Liebhaberei seit langen Zeiten gesammelt; sie bilden als Kuriositäten und Antiquitäten noch heute den Gegenstand eines lebhaften Interesses und eines ausgebreiteten Handels. Das Beste von ihnen bergen jedoch die öffentlichen KUNSTGEWERBEMUSEEN, die sich in den Hauptstädten der europäischen Staaten befinden. Sie bieten in ihren reichen Beständen ein vollständiges Bild der gesamten kunstgewerblichen Entwicklung. Ergänzend treten neben sie die zahlreichen über die heutige Kulturwelt verstreuten kleineren



□ Abb. 22: Jean Berain, Ornamentstich □

Museen und Sammlungen. Sie bemühen sich in richtiger Erkenntnis ihrer Aufgaben, von dem gesamten Kunstgewerbe nur das Wesentliche, von dem ihrer engeren Heimat dagegen möglichst alles geschichtlich Wertvolle zu zeigen. Die Schriftwerke und bildlichen Darstellungen werden von den öffentlichen BIBLIOTHEKEN gesammelt, die zumeist den Kunstgewerbemuseen angegliedert sind; zum Teil auch von den Kupferstichkabinetten und Galerien. Daß die Schätze der Museen und Bibliotheken nicht nur für die Geschichte des Kunstgewerbes, sondern noch mehr für die Schulung der Kunstgewerbetreibenden und am meisten für die allgemeine Bildung von Wichtigkeit sind, bedarf keiner Ausführung. □

Nach unwandelbaren Gesetzen spielt sich alles Leben auf unserer Erde ab, mithin auch das des Menschen und sein kunstgewerbliches Schaffen. Nach unverrückbaren Gesetzen verfolgt weiterhin alles auf Erden eine fortschreitende Entwicklung. Aber nicht immer liegt diese Entwicklung klar und ohne LÜCKEN vor uns. Aufgabe des Forschers ist es, die Brücken zu schlagen. Daß auch eine Geschichte des Kunstgewerbes das verlangt, beruht auf der UNVOLLKOMMENHEIT DER ÜBERLIEFERUNG. Je weiter zurück wir gehen, desto spärlicher fließen die Quellen, desto seltener werden namentlich die erhaltenen Erzeugnisse, auf die vor allem die Forschung sich stützen muß. Alles, was aus Holz und anderen pflanzlichen oder tierischen Stoffen besteht, bleibt dauernd gefährdet durch das Feuer. Die Flamme verzehrt Haus und Hausrat, Gewand und Träger. Viel mehr erhält uns das Wasser; es bettet so manches in seinen Schlick und Schlamm und bewahrt es darin für Jahrtausende. Davon zeugen die Funde aus Strombetten und Torfmooren. Am getreuesten aber bleibt auch hier die Mutter Erde. Was sie in ihrem Schoße umschließt, was insbesondere heiliger Brauch und treues Gedenken dem Toten mit in seine letzte Ruhestätte geben, das kommt auf uns. Die Gräber der Krim haben uns Geräte erhalten, die dem ausklingenden klassischen Altertume





□ Abb. 23 u. 24: Daniel Marot u. Joh. Esaias Nilson, Ornamentstiche □

entstammen, die trockenen Felsengräber von Achmîm die Gewänder koptischer Christen. Nicht minder wirksam erweist sich der Schutz des Glaubens: die Reliquienbehälter der Kirche z.B. bewahren uns in den Seidenwebereien, die die Gebeine der Heiligen umhüllen, eine unerschöpfliche und durch nichts zu ersetzende Quelle für unser Wissen vom Kunstgewerbe des ersten christlichen Jahrtausends. Familiensinn, Pietät und Freude am Schönen erhalten weiterhin manch treffliches Stück. Aber immer nur das Kostbare wird des Aufbewahrens für wert erachtet, nicht das, was uns heute fast wichtiger erscheint, das Gerät des täglichen Lebens. Darum ist es nur mit großen Schwierigkeiten möglich, jenem Kunstgewerbe früherer Zeiten nachzugehen, das dem Bürger und Bauern gedient hat. □

Erhalten haben uns menschliche Kräfte überhaupt nur wenig im Vergleich zu dem, was sie zerstört haben. Feuer und Wasser vernichten viel; andere Naturkräfte lassen die Metalle oxydieren und zerfallen, das Holz vermorschen, den Stein verwittern, Glas- und Tongeschirr zerbröckeln; die Insekten zerfressen Leder und Gewebe: aber weit, weit mehr als alle zerstört der Mensch. Was dem Ahnen heilig ist, wirft der Enkel auf den Schutt; was den Verteidiger ein Kleinod dünkt, scheint dem Eroberer ein Nichts, was der jung ins Leben Schreitende wertschätzt, legt der Gealterte achtlos zur Seite. So wandert unablässig unter den Einflüssen menschlichen Sinnens und Trachtens, in Freude und Fährlichkeit, in Haß und Liebe, ein Stück nach dem andern, eine Art nach der anderen aus dem Sein in das Nichtsein. Was wird allein an goldenem und silbernem Gerät eingeschmolzen, an wertvollen Steinen ausgebrochen, an kostbaren Gewändern zerfetzt, an kunstreichen Arbeiten zertrümmert! Dazu waltet das Schicksal selbst, indem es z.B. allen Erzeugnissen der Keramik die Zerbrechlichkeit mit auf den Weg gegeben hat, dem zartgliedrigen Glase wie dem strahlenden Kristallbecher, dem irdenen Topfe wie dem edelsten Majolikateller, dem eisenharten Steinzeuge wie der feinwandigen Porzellantasse. Ein Augenblick legt das, was eben noch ein stolzes Gut war, in Scherben. □

Aber selbst Scherben sind für die Geschichte des Kunstgewerbes von Bedeutung. Wie der Paläontologe aus einem einzigen, im Geschiebelehm gefundenen Knochen, aus einem Pflanzenabdruck der Braunkohle, einem zu Papierdünne zusammengepreßten Fisch im Schiefer, einer Muschel im Kalkstein, nicht nur das einzelne Lebe-

wesen, sondern im Anschluß daran die ganze damalige Welt vor seinem inneren Auge erstehen läßt, so sprechen auch dem, der sich mit der Geschichte des Kunstgewerbes eifrig beschäftigt, Scherben eine beredte Sprache. Denn aus ihnen vermag er sich das ganze Gefäß und im Anschluß daran wieder das ganze Leben jener Zeit in seinem Geist aufzubauen. Genau so wie aus den Scherben, steigen aus alledem, was die Vergangenheit an Kunstgewerblichem uns überliefert hat, die Lebenden jener Tage empor; vor unserm innern Auge spiegelt sich wieder, was sie bewegt hat, insbesondere aus welchem Empfinden heraus sie ihr Kunstgewerbe gestaltet haben. Dann erst begreifen wir das Kunstgewerbe unserer Tage. □

Das ist das hohe ZIEL, dem unsere Geschichte zustrebt. Unser Kunstgewerbe will alles, was nicht der Natur oder der Kunst selbst entspringt, sondern was uns nur als notwendiges und zweckmäßiges Menschenwerk umgibt, mit künstlerischem Inhalte erfüllen. Dadurch hofft es, uns einer allgemeinen künstlerischen Kultur entgegenzuführen. Das ist eine herrliche Aufgabe. An ihrer Lösung mitzuwirken, ist jeder berufen. Die wertvollste Unterstützung gewährt ihm dabei die Geschichte des Kunstgewerbes. DENN NUR DER, DER DIE VERGANGENHEIT KENNT UND GEBÜHREND SCHÄTZT, VERMAG DEN AUFGABEN DER GEGENWART GERECHT ZU WERDEN.

Georg Lehnert



Franz Xaver Habermann, Ornamentstich

AMPHORA

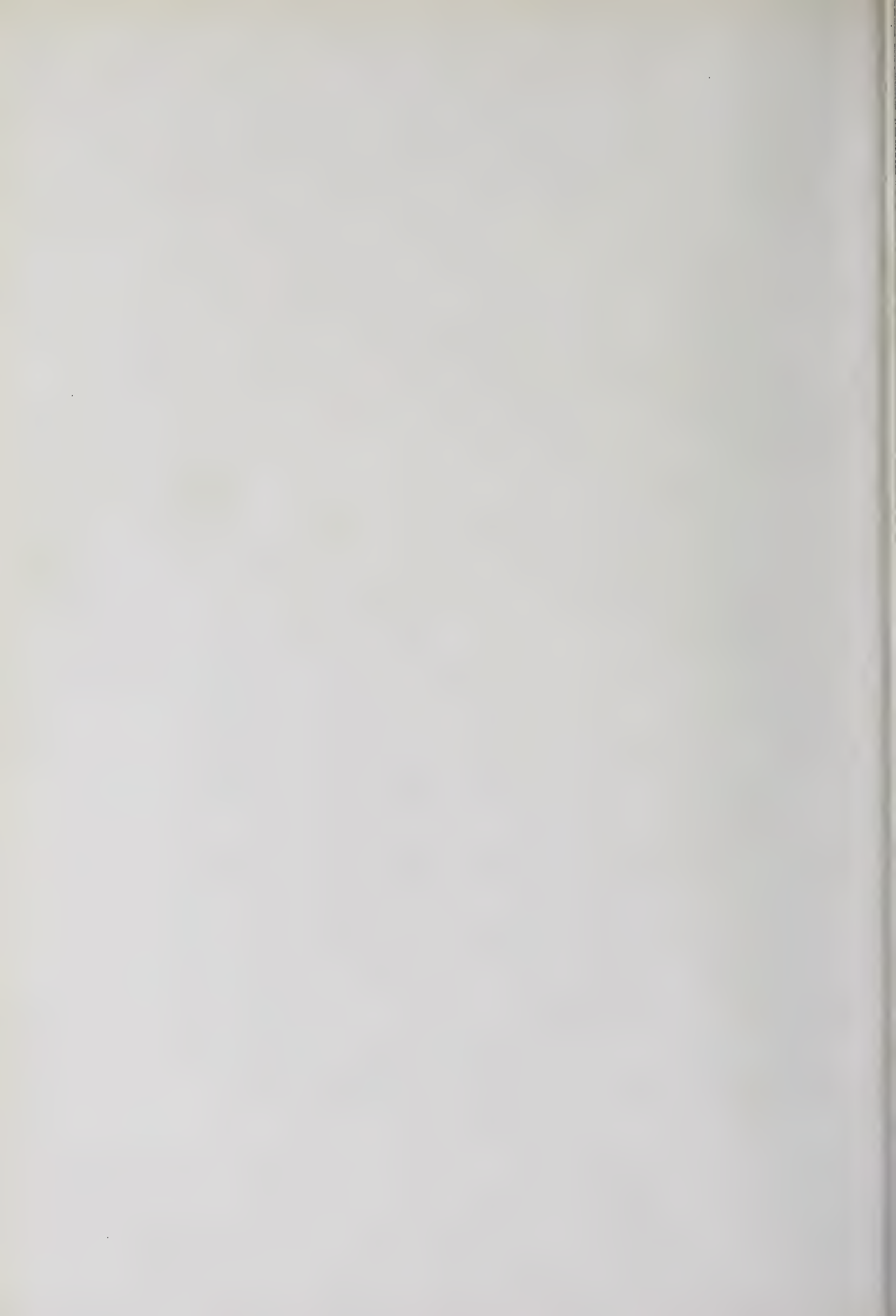
KRATER

HYDRIA

ANTIKE TONGEFÄSSE, AUS
DEM ANTIQUARIUM, BERLIN







DAS KUNSTGEWERBE IM ALTERTUME



Attischer Skyphos: Odysseus tötet die Freier

KAPITEL I • DAS KUNSTGEWERBE DER VORGESCHICHTLICHEN ZEIT UND DES ALTEN MORGENLANDES □

Die Anfänge des Kunstgewerbes reichen bis in die Anfänge der Menschheit zurück. Das Bedürfnis, die Geräte des täglichen Lebens über den Gebrauchszweck hinaus künstlerisch zu gestalten, ist bereits den Menschen der frühesten Kulturstufe eigen, die wir überhaupt kennen, der FRÜHSTEINZEITLICHEN oder PALÄOLITHISCHEN PERIODE. Die Europäer der grauen Urzeit kannten weder den Ackerbau noch die Viehzucht, sie lebten noch nicht an dauernden Wohnplätzen; als Jäger oder Fischer führten sie ein unstätes Leben, vor der Witterung durch die von der Natur gebotenen Zufluchtsorte geschützt. Mit den steinernen Spitzen ihrer Wurfgeschosse und Pfeile wagten sie das gewaltige Mammut und den Höhlenbären, das Rhinozeros und das Renntier anzugreifen; Knochen, Hörner und Zähne der erlegten Tiere boten ihnen für ihre Werkzeuge ein willkommenes Material dar. Hier hinein ritzten sie mit dem scharfen Stein die Tiergestalten, deren Jagd ihr Leben erfüllte. Diese Zeichnungen — an verschiedenen Stellen Frankreichs und der Schweiz gefunden — sind die ältesten uns bekannten Zeugnisse kunstgewerblich dekorativer Betätigung, Zeichnungen, deren beste Beispiele ein bemerkenswertes Gefühl für die Eigenart und die Bewegung der dargestellten Tiere aufweisen. Noch darüber hinaus fesseln unser Interesse kleine plastische Gestalten kauernder oder zusammengebrochener Tiere, vermutlich Griffe von Dolchen, während die Bildung der menschlichen Figur sich über primitive Einfachheit nicht erhebt. □

Dieser ältesten Steinzeit, die mit der jüngeren Periode des Diluviums, der letztvergangenen erdgeschichtlichen Entwicklungsstufe, anhebt und eine unbegrenzte Anzahl von Jahrtausenden erfüllt haben mag, steht eine JÜNGERE STEINZEIT gegenüber, eine NEOLITHISCHE EPOCHE, in der Europa bereits seine jetzige Gestalt angenommen hatte und statt der Kälte und Trockenheit der vorangegangenen Periode die Vorzüge des gemäßigten Klimas genoß. Die neolithische Periode — von der anthropologischen Wissenschaft in mehrere Stufen eingeteilt — bezeichnet den Anfang einer kontinuierlichen Entwicklung bis in unsere Zeit hinein. Mammut und Höhlenbär waren ausgestorben, andere Tiere hatten sich den ihnen zusagenden nördlichen oder südlichen Gegenden zugewandt. Entsprechend den veränderten klimatischen Bedingungen lebte und bewegte sich der Mensch der neolithischen Periode anders als der Mensch der Urzeit. Er erscheint in der Umgebung von Haustieren; neben Jagd und Fischfang tritt allmählich der Ackerbau in seine Rechte und damit eine seßhaftere Lebensweise. Durch zahllose Funde sind uns die Wohnungen, die Gräber und die Werkzeuge jener Zeit bekannt geworden. Knochen und Horn sind wie ehemals zu Geräten verwendet, die Steinwerkzeuge sind zierlicher gebildet und, wo es das Steinmaterial zuläßt, oft erstaunlich fein poliert. Wir besitzen aus dieser Zeit Perlen und Anhänger aus Bernstein, Knochen, Ton und Stein, die einen lebhaften Sinn für körperlichen



□ Abb. 25: Steingefäß der ägyptischen Frühzeit □

Schmuck verraten. Vor allem tritt jetzt die einer geordneten Wohnweise eignende Töpferei, die KERAMIK ins Leben, die in Formen und Ornamenten gleich charakteristisch uns in die Frühzeit des Kunstgewerbes einen Einblick gestattet. Becher, Tassen und Amphoren [Trinkgefäße und das bauchige Vorratsgefäß] bilden den Hauptbestand an Formen. Noch war die Töpferscheibe nicht bekannt, alles wurde aus freier Hand gebildet und an offenem Feuer gebrannt. Aber bevor die Gefäße ins Feuer kamen, wurden sie mit vertieften Ornamenten verziert, die nach dem Brande wiederum mit weißer Kalkmasse ausgefüllt wurden. Je nach der Technik, in der die Ornamente hergestellt sind, pflegen wir die Gattungen besonders zu benennen. Die Ornamente der 'Schnurkeramik' wurden mit einer Schnur hergestellt, die ein- oder mehrmals um das Gefäß gelegt wurde und sich in der weichen Oberfläche abdrückte, die 'Stichverzierung' wurde mit fein zugespitzten Knochen oder Holzstäbchen durch Einstechen hervorgebracht, die 'Schnittverzierung' durch Einschneiden. Von der Art der Technik sind die Muster abhängig, die sich aber fast ausschließlich in den Grenzen gerader Linienführung bewegen: Dreiecke, Grätenmuster, Zickzacklinien, die ohne bestimmte Grundsätze der Anordnung meist um den oberen Teil des Gefäßes herum gelegt sind. Zu einem System zusammengefaßt dagegen erscheinen die ornamentalen Einzelelemente in der sogenannten 'Bandkeramik', die, wahrscheinlich jünger, in den südlichen Gegenden Europas verbreitet ist, wie denn überhaupt die einzelnen Arten von Verzierungen nicht überall gleichmäßig, sondern örtlich, vermutlich auch zeitlich getrennt auftreten. Die Bandkeramik zeigt das Ornament oben und unten von einer vertieften Linie umrahmt, so daß das Bild eines gemusterten Streifens entsteht.

In den Pfahlbauten der Schweizerseen sind Reste von Flechtwerken gefunden worden; auch sie zeigen schon, wie die Gefäße, das Bedürfnis, den Stoff durch geradlinige Muster zu beleben und reizvoll zu gestalten. □

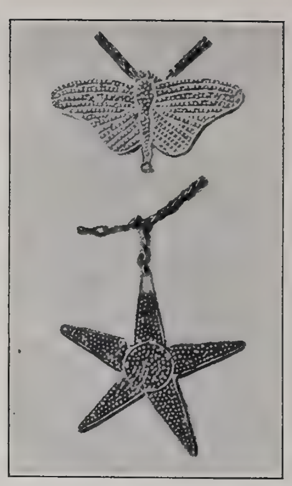


□ Abb. 26: Sogenannte Palette der ägyptischen Frühzeit □

Das Ende der jüngeren Steinzeit und der Übergang von Stein zu Metall ist nicht bei allen Völkern gleichzeitig eingetreten. Die Mittelmeervölker haben das Metall früher kennen gelernt als das nördliche Europa; in Ägypten und Vorderasien verarbeitete man Metall schon Jahrhunderte früher als in den Mittelmeerländern. Primitive Völker, z. B. im Innern Afrikas, stehen noch heute mit einem Fuße in der Steinzeit. Es ist daher nicht möglich, die der Steinzeit folgende BRONZEZEIT in allgemeiner Übersicht darzustellen, sondern es empfiehlt sich, die künstlerischen Äußerungen derjenigen Völker, die das Kunstgewerbe zur Höhe emporgeführt haben, gesondert zu betrachten. — — □

Unter den Völkern des alten Orients sind die ÄGYPTER bisher das einzige Volk, dessen kunstgewerbliche Leistungen wir einigermaßen im Zusammenhang überblicken können. Wir unterscheiden in der ägyptischen Kunstgeschichte — entsprechend der politischen Geschichte — eine Frühzeit bis etwa 2800 vor Christo, die die ersten drei Königsdynastien umfaßt. An sie schließt sich das 'alte Reich' [4.—6. Dynastie] von 2800—2500, das als Zeugen seiner Herrlichkeit die berühmten großen Pyramiden hinterlassen hat. Nach einer langen Zeit inneren Verfalls erhob sich das Land im 'mittleren Reich' [11.—13. Dynastie, 2200—1800] zu neuer Blüte, um durch das Barbarenvolk der Hyksos gestürzt zu werden. Ihrer zweihundertjährigen Herrschaft folgte das 'neue Reich' [17.—20. Dynastie, 1600—1100]; während seiner Dauer wurde Ägypten zur Weltmacht. Von 1100 an stand Ägypten unter libyschen und äthiopischen Fürsten, bis [um etwa 700] die saïtischen Könige zur Herrschaft gelangten. Im Jahre 525 persische Provinz geworden, fiel das Reich 332 Alexander dem Großen anheim. Dessen Feldherr Ptolemäus gründete die Dynastie der Ptolemäer, die bis in die Zeit der Eroberung durch die Römer im Jahre 30 vor Christo Bestand hatte. □

Zu der Zeit, in der uns die ältesten kunstgewerblichen Erzeugnisse entgegentreten, etwa um 3000 vor Christo, haben die Ägypter die Steinzeit längst hinter sich,


□ Abb. 27—29: Goldschmuck aus Dahchour. Mittleres Reich □

sie stehen bereits auf einer Kulturstufe, die sie nur in vielen Jahrhunderten ungestörter Ausbildung erreicht haben können; alle die Zweige des Kunstgewerbes, die sich später zu hoher Blüte entfalten sollten, sind hier schon vorgebildet. Zwar finden wir an den ältesten uns bekannten Stätten [Abydos, Naqada, Kom-el-achmar] noch an die Steinzeit gemahnende Werkzeuge und Geräte, aber diese scheinen weniger zum Gebrauch des täglichen Lebens als zu religiösen Zwecken gedient zu haben. Das, was in der ägyptischen FRÜHZEIT unsere höchste Bewunderung erregt, sind Steingefäße, deren hartes Material, wie Alabaster, Granit, Basalt und andere Gesteine, mit virtuoser Meisterschaft bearbeitet wurden. Fast unbegreiflich erscheint es, wie die bis zu $^3/_4$ Meter hohen, tiefen oder bauchigen Gefäße mit Hilfe primitiver Bohrer in gewiß wochenlanger Arbeit bis zu einer Feinheit der Wandung ausgebohrt werden konnten, die selbst unserer modernen vollkommeneren Technik große Schwierigkeiten bereiten würde [Abb. 25]. Solchen Leistungen gegenüber treten die keramischen Arbeiten zurück. Überhaupt hat die ägyptische Töpferei nie eine sehr hohe Ausbildung erfahren — erst im mykenischen und griechischen Kunstgewerbe beginnt die Keramik eine führende Rolle zu spielen. Handgeformt, mit roter Ockerfarbe überzogen und mit einfachen aufgemalten oder eingeritzten Ornamenten, Spiralen, gradlinigen Mustern, auch menschlichen Figuren und Tieren verziert, machen die Tongefäße, neben die übrigen Erzeugnisse des frühägyptischen Kunstgewerbes gestellt, den Eindruck einer primitiven, weniger gepflegten Kunstgattung. Dagegen ist schon in der Frühzeit die Fayence hergestellt worden, jenes charakteristische 'ägyptische Porzellan', ein Gemenge von pulverisierten Kalksteinen und zerstoßenen Topfscherben, das mit einem Zusatz von Wasser und anderen Bindemitteln geknetet und geformt und dann mit einer farbigen Glasur überzogen und gebrannt wurde. Perlen, Amulette, kleine Figuren und anderes wurde in dieser Technik hergestellt, auch Gefäße kommen schon, wenngleich seltener, vor, alles mit leuchtender blauer Farbe in dicker Glasur überzogen. Als Gebrauchsmetall verarbeitete man in der



□ Abb. 30: Axt aus dem Grabe der Aahotep



Abb. 31: Mittelbild einer Bronzeschale □

Frühzeit Kupfer zu einfachen Gefäßen, in vereinzelten Beispielen sind auch Arbeiten aus Gold und Silber auf uns gekommen. Besonders wertvoll sind endlich sogenannte Paletten aus grünem Schiefer mit Reliefdarstellungen [Abb. 26] und Elfenbeinskulpturen, kleine Statuetten, Reliefs und eingeritzte Zeichnungen, deren eine schon das späterhin so beliebte Motiv des Königs zeigt, der seinen Feind beim Schopfe packt um ihn zu töten. Daneben finden sich andere Darstellungen aus menschlichem Kreise, sowie massenhafte Bilder von wilden und zahmen Tieren. Alle diese Arbeiten, besonders auch die Köpfe der kleinen Statuetten, zeichnen sich durch große Frische und Unbefangenheit in der Auffassung aus und erweisen sich darin als direkte Vorläufer der Volkskunst im alten Reich, die von der Gebundenheit der offiziellen höfischen Kunst nicht berührt war. □

Aus der Zeit des ALTEN REICHES sind nur wenig Reste kunstgewerblicher Arbeiten auf uns gekommen. Jedoch darf man nach den Leistungen der großen Kunst dieser Zeit, die Meisterwerke wie den 'Schreiber', den 'Zwerg Chnemothes' und den 'Dorfschulzen' hervorbrachte, auch dem Kunstgewerbe eine hohe Blüte zutrauen und eine Vervollkommnung der schon in der Frühzeit geübten Techniken annehmen. In den Gräbern der 4. und 5. Dynastie finden wir anscheinend bereits Darstellungen von Glasbläsern, die, entgegen der Überlieferung, die Phönizier seien die Erfinder des Glases gewesen, vielmehr dartun, daß diese Kunstfertigkeit auf die Ägypter zurückgeht. Was uns aus dieser Zeit erhalten ist, sind freilich keine Gläser, sondern gegossene Perlen aus undurchsichtiger Glaspaste in allerlei Farben, blau, rot, grün usw. Darauf wurden in anderen Farben dünne Glasfäden in Zickzack- oder Wellenlinien gelegt und diese in den noch weichen Glasgrund eingepreßt. Diese Perlen sind auch später durch Jahrhunderte hindurch fabriziert worden und bildeten in der ägyptischen Glasindustrie einen der beliebtesten Handelsartikel, der nach allen Ländern des Mittelmeers, nach der Nord- und Ost-

see, Frankreich, Deutschland und England in zahllosen Stücken exportiert worden ist. Für die Behandlung des Erzes sind seit kurzem die Funde von Kom-el-achmar [Hierakonpolis] wichtige Zeugen. Sie zeigen, daß der Erzguß wohlbekannt war und daß die Kunst, das Metall zu treiben, eine hohe Vollendung erreicht hatte. So ist die Statue des Königs Phiops mit seinem Sohne aus einzelnen Platten von 1—5 mm dickem Kupfer getrieben, die dann miteinander vernietet wurden. Die Lebendigkeit, die das Werk auszeichnet, setzt eine bedeutende Sicherheit in der Beherrschung des Materials voraus, die auch in den Gefäßen dieser Zeit zutage tritt. Diese sind wie die Figuren aus reinem Kupfer über einen Kern gehämmert oder von innen heraus mit einem runden oder spitzen Stein getrieben; einzelne Teile, wie die Ausgüsse der Gußgefäße, wurden besonders gegossen und durch Nietung oder eine Art von Schweißverfahren befestigt. Hohe Krüge und flache Näpfe sind die verbreitetsten Formen. Von anderen kunstgewerblichen Arbeiten, z. B. Fayencen, ist zu wenig auf uns gekommen, als daß wir uns ein Bild von dem Fortschritt der Technik machen könnten, die gewiß nicht bei den Anfängen der Frühzeit stehen geblieben ist. □

Das MITTLERE REICH bezeichnet namentlich zur Zeit der 12. Dynastie einen Höhepunkt nicht nur auf dem Gebiete der Kunst; auch die Literatur erlebte damals eine hohe Blüte und ihre bedeutendsten Werke gehören dieser Periode an. Kunstgewerbliche Arbeiten der verschiedensten Art sind uns erhalten, besonders JUWELIERARBEITEN, die ebenso als technische Leistungen wie als Äußerungen dekorativen Sinnes für vollkommen gelten dürfen. Fast alle stammen aus den Königsgräbern von Dahchour und sind Schmuckstücke königlicher Prinzessinnen, deren Gräbern sie entrissen worden sind. Besonders bedeutend erscheinen darunter mehrere starke Goldplatten in Tempelform mit ausgeschnittenen Ornamenten und Darstellungen, daneben zahlreiche kleinere Schmuckgegenstände. Die beigegebene Tafel zeigt als Hauptdarstellung innerhalb des von Lotossäulen getragenen Tempelchens einander gegenüber gestellt zwei sperberköpfige Löwen, die je eine Pranke auf einen Asiaten legen, während sie zugleich auf einen am Boden liegenden Neger treten; bei diesen ist die Hautfarbe durch die dunklere Färbung besonders hervorgehoben. Zwischen die Löwen, die die Federkrone tragen, ist, wie ein Ornament, der Königsname eingeschaltet, und über dem Ganzen schwebt ein Geier mit weit ausgebreiteten Flügeln. Noch reicher, aber in den Farben weniger glücklich ist eine andere Platte. Die Technik dieser Platten läßt sich dem Zellenschmelz vergleichen; auf der ausgeschnittenen Goldplatte sind die Umrisse mit aufgelöteten Goldfäden vorgezeichnet und die so entstandenen Felder mit bunten Steinen oder Glasflüssen gefüllt. Es ist eine Technik, die die Ägypter mit stets gleicher Vortrefflichkeit bis in die späteste Zeit hinein festgehalten haben. □

Dieser Gruppe gegenüber, bei der das Hauptinteresse in der Buntfarbigkeit, in der gefälligen Zusammenfügung kostbarer Steine und Glasflüsse besteht, kommt bei einer anderen das Gold als wertvolles Material mehr zur Geltung. Es sind das Ketten- und Gehängeteile, teils in Kegel- oder Tropfenform, teils in Motiven, die der Natur entlehnt sind [Abb. 27—29]. Von erstaunlicher Wahrheit sind Glieder in



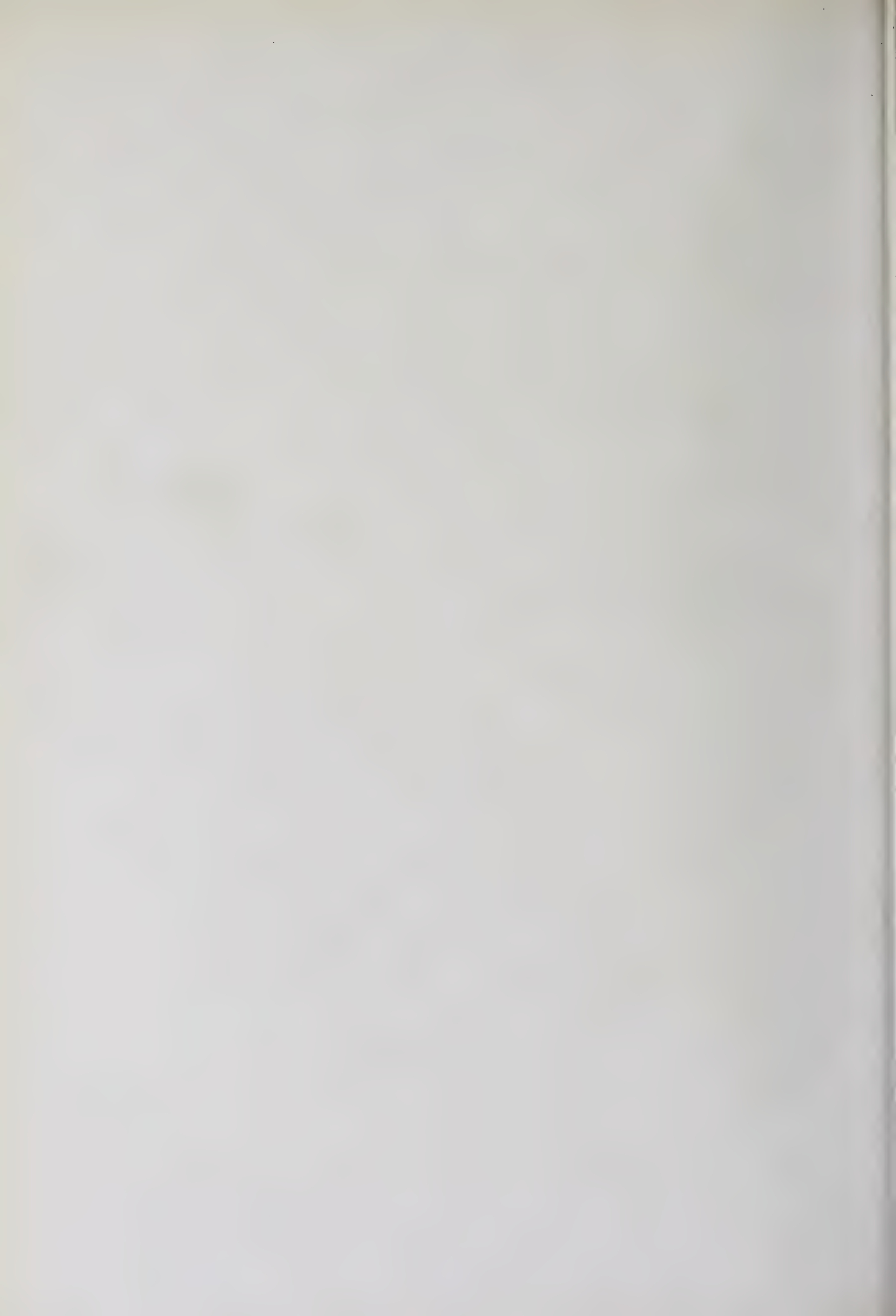
ÄGYPTISCHER GOLDSCHMUCK
AUS DAHCHOUR [UNTER-ÄGYPTEN]











Form von flachen und tiefen, hohlen Seemuscheln, die aus starkem Goldblech zusammengebogen sind; kleine Kugeln im Innern der hohlen Muschel verursachten bei jeder Bewegung ein klingelndes Geräusch. Noch bedeutender sind andere in Form von Löwenmasken, deren je vier, oben und unten zwei gegeneinandergestellt, zusammengehören. Bei der Zusammenfügung dieser Masken spielte die schwierige Goldlötung eine große Rolle; sie wurde hier mit derselben Meisterschaft geübt wie bei den vielen hohlen Goldkugeln, die aus zwei gepreßten Kugelhälften fast unsichtbar zusammengesetzt sind. Es ist kein Wunder, daß die ägyptischen Juweliere schon damals die Granulierkunst beherrschten, d. h. das Auflöten kleinster Goldkügelchen auf Goldplatten und ihre Vereinigung zu komplizierten Mustern, eine Kunst, in der es später die Etrusker zu raffinierter Vollkommenheit gebracht haben. Wie diese Arbeiten, so zeigen Diademe aus zartem Golddraht mit dazwischen gesetzten einzelnen Blumen eine hohe Verfeinerung des Geschmacks, der nicht in der Verwendung massenhaften wertvollen Materials, sondern in der Eleganz der Verarbeitung das höchste Ziel sah. □

Daß eine Zeit wie diese auch im übrigen nicht untätig war, ist einleuchtend, wenngleich die Goldsachen unter den Fundgegenständen bedeutend überwiegen. Wir finden das Kunstgewerbe tätig in der Verarbeitung harter Steine zu Gefäßen, wie früher; wir sehen, daß die Erzbehandlung Fortschritte machte, das Gußverfahren wird ausgebildet und man beginnt schon Gefäße ganz zu gießen, charakteristischerweise aber so, daß das Gefäß massiv gegossen und dann die Höhlung ausgebohrt wurde. Den Hohlguß kannte diese Zeit also anscheinend noch nicht; aber allein der Versuch, getriebene Gefäße durch gegossene zu ersetzen, ist ein Zeichen für die Regsamkeit der Kunstindustrie. Die Bronze, d. h. die Legierung von Kupfer und Zinn, im durchschnittlichen Verhältnis von 9:1, dem im ganzen Altertum üblichen Mischungsverhältnis, kam auf; noch aber überwiegt das reine Kupfer. Fayencearbeiten dieser Zeit sind nicht zahlreich gefunden, aber doch hinreichend, um den Fortschritt gegen die ältere Zeit festzustellen; meist sind es hohe Flaschen, die metallenen Vorbildern nachgeahmt sind. Die leuchtend blaue Farbe ist gegenüber den älteren Zeiten dünner aufgetragen und es beginnt jetzt die Gewohnheit, auf das Blau mit dunkler schwarzer Farbe Ornamente u. a. aufzusetzen; so sind uns Nilpferde aus blauer Fayence erhalten, bei denen die Pflanzen des Sumpfes, in denen sie sich bewegen, mit schwarzer Farbe aufgemalt sind. Diese Neuerung wird im neuen Reiche zur Regel und in dieser Zeit findet überhaupt erst die Fayence ihre höchste Ausbildung. Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir für die Keramik des mittleren Reiches charakteristisch flache Schalen, in welche mit grober Hand Wasserpflanzen und Fische eingeritzt sind; offenbar schwebt hier die Vorstellung eines Teiches vor, der durch Fische und Blumen belebt ist. □

Der gewaltige Aufschwung, den die Macht Ägyptens nach dem Sturz der Hyksosherrschaft in der Zeit des NEUEN REICHES nimmt, ist bis in das Kunstgewerbe hinein zu verspüren. Auf allen Gebieten entfaltet sich eine emsige Regsamkeit, die technischen Hilfsmittel verbessern und vervollkommnen sich, neue Formen kommen auf und das Kunstgewerbe wird den Einflüssen fremder Länder zugänglich,



Abb. 32: Dolch aus dem Grabe der Aahotep

deren Produkte teils als Tribute neueroberter Provinzen, teils als Handelsartikel eingeführt werden und vielseitige Anregungen vermitteln.

Für die Juwelierarbeiten geben uns mehrere Gesamtfunde den reichsten Aufschluß. In dem Sarge der Königin Aahotep, der Mutter Amosis I., der die Hyksos vertrieb, aus den ersten Anfängen des neuen Reiches, wurde i. J. 1860 ein Schatz goldener, silberner und bronzener Geräte gefunden, der, solange die Goldarbeiten aus Dahchour noch nicht vorhanden waren, mit das Kostbarste älterer ägyptischer Juwelierarbeit überhaupt bedeutete. Unter den vielen Beständen des Schatzes interessiert vor allem ein Dolch [Abb. 32], nicht allein durch die Kostbarkeit seiner Arbeit, sondern durch die Eigenart seiner Verzierung. Der Dolch, 285 mm lang, hat einen aus Ebenholz gearbeiteten Griff, dessen Knauf durch vier mit Gold umlegte Masken der Göttin Hathor gebildet wird; der Griff selbst ist mit Silber umkleidet, Plättchen aus Weißgold, Karneol und Lapislazuli, die auf das Silber gelegt sind, rufen eine bunte, leuchtende Wirkung hervor. Dann verbreitert sich der Griff und ist, mit Gold belegt, wie ein Rindskopf gestaltet, dessen Hörner die Klinge umfassen. Diese ist aus Gold — der Dolch war also nicht eine Waffe, sondern ein königliches Prunkstück; ein schmaler, eingelegter Streif aus einer kupferartigen, nicht genau bestimmbaren Masse, enthält auf beiden Seiten Darstellungen, die wiederum durch eingelegte zarte goldene Umrißlinien bezeichnet sind. Unter einer Inschrift, die den oberen Teil des Streifens einnimmt, bemerkt man einen Löwen, der einen Stier verfolgt, und vier Heuschrecken; über und unter den Tieren ist welliges Gelände angedeutet. Dieser Dolch, dessen ausführliche Beschreibung seine Bedeutung rechtfertigt, ist zwar nicht in der Technik, aber in seiner Darstellung angeregt durch Werke der kretisch-mykenischen Kunst, und eines von vielen Anzeichen für den lebendigen Austausch künstlerischer Gedanken zwischen Ägypten und der

glänzenden Kultur des ägäischen Meeres, wie denn ein ähnlicher Austausch schon zur Zeit der 12. Dynastie und noch weit früher stattgefunden hat. Ägypten aber übernahm die Anregungen nicht einseitig, sondern beeinflußte, wenn auch in geringerem Maße, seinerseits die Künstler jener Kultur. An beiden Stellen finden wir neben echten Stücken der fremden Kultur Denkmäler, die zwar im eigenen Lande gearbeitet, aber von fremden Vorbildern abhängig sind. Hier ist eine mykenische Bügelkanne in Fayence oder eine Schnitzerei in Holz nachgebildet, dort weist eine dekorative Wandmalerei oder eine Dolchklinge, wo eine Katze im Papyrusröhricht einen Vogel beschleicht oder Enten jagt, deutlich auf Ägypten hin. Für die Dolchklinge aus dem Grabe der Aahotep beweist den kretisch-mykenischen Einfluß unwiderleglich das Gelände bedeutende Füllwerk, das ebenso unägyptisch wie echt mykenisch ist.

Haben wir hier ein deutlich unter fremdem Einfluß stehendes Kunstwerk vor uns, so sind andere in reiner ägyptischem Geschmacke gehalten. Dazu gehört eine prächtige Axt, deren Griff aus Zedernholz geschnitzt und reich mit Gold und edlen Steinen geschmückt ist. Mit Karneol, Lapislazuli und Türkisen ist der Name Amosis I. auf dem Rücken des Griffes eingelegt. Die bronzene Schneide ist am Rand mit Gold gefaßt, das Blatt zeigt in schwarzgrauem Metall das Namensschild des Königs und diesen selbst, wie er einen Feind beim Schopfe packt, darunter einen an mykenische Darstellungen erinnernden Greifen [Abb. 30]. Völlig ägyptischer Kunsttradition entspricht eine Goldplatte in Tempelform [wie die Funde aus Dahchour], mit eingesetzten Glasflüssen und farbigen Steinen, König Amosis I., wie er von Amon und Rê mit Wasser besprengt und geweiht wird.

Die kretisch-mykenische Befruchtung ägyptischer Kunst ist kaum über das Jahr 1400 v. Chr. hinausgegangen und dementsprechend finden wir in den Schmucksachen der 19. Dynastie wieder die altüberkommenen Vorstellungen und



Abb. 33 u. 34: Farbige ägyptische Gläser

Techniken. Unter ihnen ist der Schatz aus dem Grabe eines der Söhne Ramses II. besonders bemerkenswert. Es sind Meisterwerke der Juwelierarbeit und in der Zusammenstellung der Farben von auserlesenem Geschmacke, aber sie bieten für die Geschichte des Kunstgewerbes keine neuen Erscheinungsformen mehr dar. Zu diesen großen Goldfunden und Arbeiten kommen kleinere Schmucksachen in zahllosen Exemplaren, besonders Ketten mit Anhängern aus Gold und Stein. Die kleinen Goldperlen, Amulette, Ringe usw. wurden mit Hilfe von Steinformen gewonnen, in die der herzustellende Gegenstand vertieft eingearbeitet war; in die Vertiefung wurde entweder dünnes Goldblech eingedrückt oder wenn der Gegenstand massiv werden sollte, Wachs eingegossen, das dann für den Guß das Modell lieferte. Die kleinen, aus edlen Steinen geschnittenen Anhänger dieser Zeit, Kettenglieder und Amulette verschiedener Form, sind wahre Wunderwerke von Kleinarbeit. □

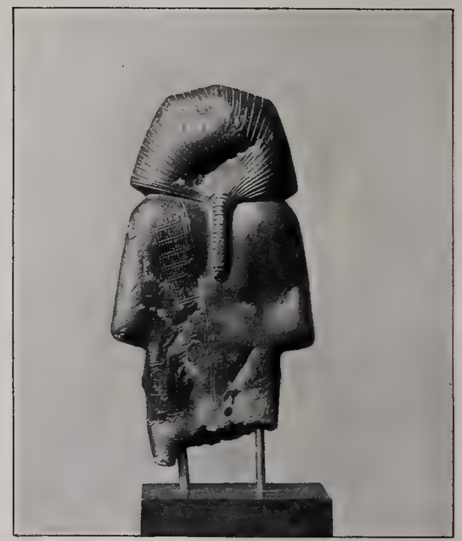
Unter den Erfindungen, die die ERZTECHNIK in der Periode des neuen Reichs machte, steht der Hohlguß voran. In dieser Technik ist eine kleine Bronzestatuette Ramses II. hergestellt [Abb. 35 u. 36]. Noch steht sie ganz vereinzelt da, aber sie hat die Kenntnis des Hohlgusses für die 19. Dynastie, also 500 Jahre, bevor die Jonier die Erfindung auf ihre Kunst übertrugen, mit Sicherheit erwiesen. Im übrigen sind Bronzefiguren dieser Zeit, auch vollgegossene, nur sehr wenig erhalten. Dagegen besitzen wir zahlreiche Bronzegefäße; sie zeigen, daß das reine Kupfer immer seltener verwendet wird und die Häufigkeit des Gusses ganzer Gefäße verrät einen bedeutenden Fortschritt der Technik. Besonders beliebt wurde jetzt gravierter und figürlicher Schmuck. Ein Prachtstück, das der Gruppe mykenisch beeinflußter Kunstwerke angehört, ist die Schale, deren Mittelbild Abb. 31 wiedergibt: vier Tiergruppen, dahinter Papyrusgebüsch, in dem Katzen ruhende Wasservögel beschleichen. Die Henkel der Gefäße werden häufig als fächerartige Blüten gebildet und endigen unten meist in einer Palmette; sie pflegen an den Gefäßen durch Nietung befestigt zu sein. Die Lötung ist zwar bekannt, wird aber für diesen Zweck nicht bevorzugt. Flache Schüsseln zum Waschen der Hände nach dem Mahle nebst zugehörigen Kannen mit langem Ausguß, wie an unseren Kaffeekannen, große Kessel und flache Schalen scheinen die geläufigsten Formen dieser Zeit gewesen zu sein. □

Die FAYENCETECHNIK erreichte in der Zeit des neuen Reiches die höchste Ausbildung, deren sie fähig war; eigene Formen hat zwar diese Technik kaum hervorgebracht, sondern vornehmlich von der Nachahmung anderer Techniken gelebt. Im Anfange des neuen Reiches kam die Mode auf, die Fayence nicht zu glasieren, sondern stumpf zu belassen und meergrün zu färben. Diese Mode ist nicht von Dauer gewesen; gegenüber den schönen tiefblauen, mit schwarzen Ornamenten besetzten Gefäßen vermochte die unglasierte Gattung nicht standzuhalten. Schlanke Flaschen, spitze große Krüge, Büchsen, dann wieder Schalen und Teller mit schwarzer Innenzeichnung, besonders ein Fisch, der im Maul einen Blütenstengel hält, weiter Schminktöpfchen, häufig in figürlicher Gestaltung, das sind die Hauptformen, in denen sich die große Masse der erhaltenen Gefäße bewegt. Sehr charakteristisch für diese Zeit sind linsenförmige Flaschen, sogenannte

Pilgerflaschen, aus denen sich die Neujahrsflaschen der späteren saïtischen Zeit entwickelt haben, Flaschen mit einem Segensspruch, wie man sie sich parfümgefüllt zum neuen Jahre zu verehren pflegte. Auch menschliche Gestalten und besonders Tiere sind in dieser Zeit häufig hergestellt worden; dazu gehört als eines der besten Stücke ein mit Töpfen beladenes Kamel, auf dessen Rücken ein Asiat reitet. Die feinsten Erzeugnisse der Fayencetechnik sind hohe Becher in Blumenform [Abb. 37] von vollendeter Schönheit des Ebenmaßes und mit Recht aufs höchste bewundert; in der Folgezeit verzierte man solche Becher mit Reliefs, jedoch büßten sie dadurch beträchtlich an Schönheit ein. Noch im Laufe der 18. Dynastie begann man buntfarbige Fayencen herzustellen, und zwar scheint die Sitte unter der Regierung des prunkliebenden Amenophis III. besonders verbreitet gewesen zu sein. So kennen wir bauchige Flaschen mit Ornamenten in violettblauer, roter und gelber Farbe. □

Mit der Fayencefabrikation hängt die des GLASES eng zusammen. Schon zur Zeit des alten Reiches wurde, wie oben bemerkt worden ist, anscheinend Glas geblasen und Glasmasse zu gegossenen bunten Perlen verarbeitet, aber Gefäße aus Glas kennen wir erst seit dem neuen Reich. Noch verstand man es nicht, farblos durchsichtiges Glas herzustellen, vielmehr sind die ältesten uns bekannten Gläser stets farbig und meist undurchsichtig; Beispiele farblosen Glases sind aus der Zeit vor der 26. Dynastie [um 700 v. Chr.] nicht nachzuweisen. Die Gläser des neuen Reiches sind fast durchweg Alabastra, zylindrische Fläschchen für wohlriechende Öle, unten gerundet, mit kurzem Halse und breitem, flachem Rande, seitwärts zwei kleinere Ösen oder Henkel, durch die eine Schnur gezogen wurde. Die Grundfarbe ist meist ein schönes tiefes Blau, doch finden sich auch andere Farben, wie lackrot, schwarz, violettrot und bernsteingelb. Auf die Grundfarbe wurden, als besonderer Schmuck, verschiedenfarbige Glasfäden aufgelegt und zwar solange das Gefäß noch halbvollendet und weich war; dann ordnete man die Fäden mit dem Kamm zu Zickzacklinien, Flechtmustern und Schuppenornamenten zusammen und preßte sie durch Walzen in das Gefäß ein. Diese bunten Gläser, zu denen sich in der Folgezeit weitere zierliche Formen gesellen, Amphoren, Kännchen u. a., sind bis in die Zeit der ersten römischen Kaiser in Alexandria gefertigt worden und wie die Perlen beliebteste Exportartikel gewesen, die in Griechenland, Unteritalien, besonders aber in Etrurien in großen Mengen wieder zum Vorschein gekommen sind [Abb. 33 u. 34]. □

Über die HOLZARBEITEN des neuen Reiches sind wir durch eine Anzahl von Fundstücken unterrichtet, zu denen ergänzend die Bilder der Wandmalereien und Reliefs treten. Wir sehen daraus, daß auf die Ausstattung der Möbel und Geräte großer Wert gelegt wurde. Die Furnierung einfacher Holzarten mit feineren war den Tischlern geläufig, Intarsien aus schwarzem Ebenholz und Elfenbein gehörten zu den häufigsten Verzierungen. Unter den Möbeln sind die Sessel und Betten die uns am besten bekannten Formen, deren Entwicklung von der Zeit des alten Reiches an zu verfolgen ist. Stets sind die Beine wie die vorderen und hinteren Löwentatzen gestellt, darauf liegt ein Sitzbrett mit einem Kissen. In diesen einfachen Apparat fügte man noch im alten Reich hohe, gerade Seiten- und Rücken-

□ Abb. 35 u. 36: Bronzefigur König Ramses II. □

lehnen; im mittleren milderte man die Unbequemlichkeit, die solche Sessel boten, durch Neigung der Rückenlehne und niedrigere Seitenlehnen, im neuen haben die Sessel die Form gewonnen, wie sie Abb. 38 zeigt. Dicke Polster erhöhten den Sitz so, daß Fußschemel nötig waren. Neben den Sesseln kennen wir leichtere Schemel mit einfacheren Füßen [Abb. 39], Klappstühle wie unsere Malerstühle, niedrige Taburetts u. a. Das Bett ist nichts anderes als der Sessel mit verlängerter Sitzfläche; die Denkmäler zeigen, daß zu seiner Ausstattung eine erstaunliche Fülle von Kissen und Decken gehörte; der Hals wurde wie bei den Japanern beim Liegen durch eine Gabel unterstützt, so daß der Kopf frei schwebte und die komplizierte Frisur nicht Schaden litt. □

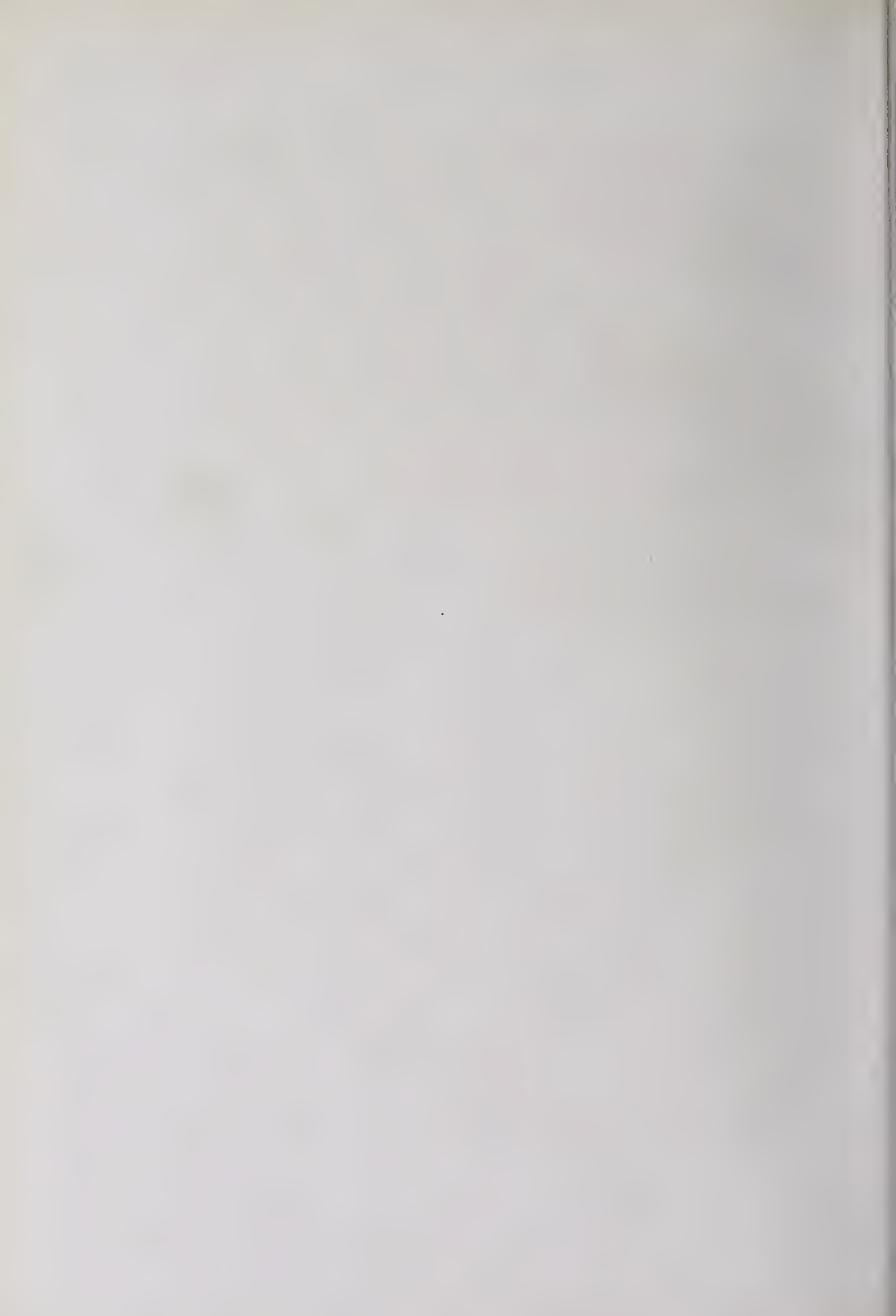
Mit das anmutigste, was uns das ägyptische Kunstgewerbe überhaupt geschenkt hat, sind kleine Geräte aus Holz und Elfenbein mit Schnitzereien. Wie die griechischen Geräte nicht gearbeitet werden konnten, ohne daß sie der Meister durch dies oder jenes zierliche Detail belebte, so zeigen auch die ägyptischen Löffel, Schälchen, Kämme und andere Dinge ein Feingefühl des Geschmackes, wie es höher kaum denkbar ist. Hier ist es eine Sängerin, die auf einer Matte hockend die Laute schlägt [Abb. 42], dort ein vornehmes Mädchen, das aufgeschürzt im Papyrusdickicht Blüten pflückt, oder ein schwimmendes Mädchen als Griff eines Näpfchens, das sie mit den Händen vor sich her schiebt [Abb. 40]: alle gleich reizvoll in der Erfindung und in der Durchführung der Bewegung. □

In der STEINSCHNEIDEKUNST sind die Ägypter zu bedeutenden Leistungen nicht gelangt; zwar finden sich schon in den ältesten Zeiten Tonabdrücke, die von steinernen Siegelzylindern genommen sind, aber diese zeigen ebenso nur Symbole und Hieroglyphen, wie die späteren seit der 4. Dynastie gebräuchlichen Skarabäen, jene Siegel aus Stein oder Fayence in Form des Symbols des Sonnengottes, des Mistkäfers, deren untere platte Seite den Namen des Besitzers zu



LÖWE AUS BUNTGLASIERTEN ZIEGELN VOM
PALASTE NEBUKADNEZARS ZU BABYLON





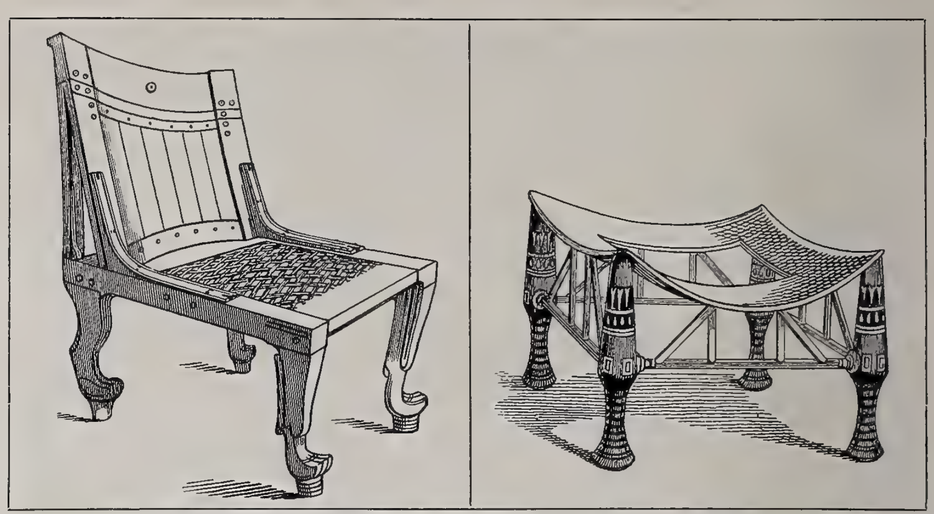


□ Abb. 37: Ägyptische Becher aus Fayence □

tragen pflegte. Die eigentliche Heimat der Glyptik, der Steinschneidekunst, ist Babylonien. — — — □

Eine Darstellung des BABYLONISCHEN UND ASSYRISCHEN KUNSTGEWERBES in geschichtlicher Entwicklung zu geben, ist vorläufig ein Ding der Unmöglichkeit. Weder sind die Funde so zahlreich, noch herrscht über die Datierung der Epochen, namentlich für die älteste Zeit, Einigkeit. Wenn die Annahme richtig ist, daß die ältesten aus Telloh und anderen Stätten auf uns gekommenen Denkmäler noch im 5. Jahrtausend v. Chr. geschaffen sind, so muß man die Anfänge der altbabylonischen Kunst weit hinauf in dieses Jahrtausend datieren, denn diese Denkmäler setzen bereits eine lange Kunstübung voraus. Sie beweisen zugleich, daß die Kunst Mesopotamiens nicht von den Semiten geschaffen ist, die erst vermutlich um 4000 einwanderten, sondern von den Ureinwohnern, den nichtsemitischen Sumerern. Die Techniken, die für das babylonische und assyrische Kunstgewerbe besonders charakteristisch sind, die Verarbeitung harter Steine zu Siegelzylindern, zu gravierten und reliefmäßigen Darstellungen, die Glasur der Ziegel zur schmuckvollen Verkleidung der Wände, sind hier schon vorgebildet. Auch besitzen wir schon aus der Urzeit vollgegossene Kupferstatuetten, getriebene und gravierte Silbergefäße und Kupfergeräte mit eingeritzten Darstellungen, Muscheln der verschiedensten Arten, die zu Platten geschnitten und graviert wurden; die Terrakotta scheint hier zuerst für die Kleinplastik verwendet worden zu sein. □

Wir begnügen uns, zur Veranschaulichung der Steinschneidekunst und der Wirkung farbiger Ziegel je ein hervorragendes Beispiel im Bilde vorzulegen. Die GESCHNITTENEN STEINE haben durchweg die Form in der Längsrichtung durchbohrter Zylinder, deren Bild beim Abdrücken in den Ton abgerollt wurde. Bis in das 3. Jahrtausend hinein wurden sie mit der Hand gearbeitet; erst nach



□ Abb. 38 u. 39: Sessel und Schemel aus der Zeit des neuen Reiches □

der Zeit des Hammurabi, der [um ca. 2000 v. Chr.] Nord- und Südbabylonien zu einem Reiche mit der Hauptstadt Babylon vereinigte, kam die mehr fabrikmäßige Technik des Rades auf. Das Material ist meist Hämatit, daneben Jaspisarten, Porphyr, Lapislazuli und Bergkristall; die Stoffe der Darstellungen bewegen sich fast ausschließlich in Götter- und Heldensagen und religiösen Zeremonien, in älterer Zeit auch in genrehaften Bildern. Der in Abb. 41 aufgerollt gezeigte Siegelzylinder trägt in der Mitte den Namen des Königs Sargon I. von Agade, der nach der babylonischen Überlieferung 3200 Jahre vor Nabonedos [um 550 v. Chr.], also um 3750 v. Chr. herrschte. Der Stein gehört demnach der ältesten nachsumerischen Zeit an und zeichnet sich durch Frische und Unbefangenheit vor den jüngeren babylonischen und assyrischen vorteilhaft aus. Überhaupt bezeichnet die altbabylonische Kunst den Höhepunkt der babylonischen Kunst. Gegenüber der schematischen ornamentalen Behandlung des menschlichen und tierischen Körpers, die in späterer Zeit üblich wird, findet man hier einen hohen Grad von Naturwahrheit; der Stier, der von dem Helden getränkt wird, ist in der Gesamtbewegung, wie in den Einzelheiten der Körperbehandlung, dem Zusammenwirken der Muskeln vortrefflich gelungen, besser noch als die Figur des Helden, dessen muskulöser Körper zwar in den Armen und Beinen charakteristisch und lebendig herausgearbeitet ist, dessen komplizierte Stellung aber über das Darstellungsvermögen der altertümlichen Kunst hinausgeht. □

Von Babylonien aus hat sich die Kunst des Steinschneidens über Vorderasien und die Länder des klassischen Altertums verbreitet und ist der Eigenart und Kunstauffassung der einzelnen Völker entsprechend ausgeübt worden. In den zahlreichen assyrischen Steinen, die wir besitzen, herrscht eine prunkvollere Art des Formenvortrags vor, die nordsyrischen Hethiter haben dem Ornament einen großen Raum zugestanden, die persischen Steine sind kraftlos und nüchtern, alle zehren in den Darstellungen von dem Erbe der babylonischen Kunst. □



Abb. 40: Schwimmendes Mädchen, Griff eines ägyptischen Löffels. Abb. 41: Abdruck eines babylonischen Siegelzylinders. Abb. 42: Ägyptische Holzschnitzerei, Zeit des neuen Reiches

Das Bild des Löwen aus BUNTGLASIERTEN ZIEGELN [s. Tafel] stammt aus dem prächtigen Palaste Nebukadnezars in Babylon, aus einer Zeit, als Assyrien auf der Höhe seiner Macht stand — überhaupt gehören die besterhaltenen Beispiele dieser Technik der Spätzeit an. Erst vor kurzem gefunden, ist das Bild schnell zu großer Berühmtheit gelangt. Älter als dieser Löwe sind figürliche Darstellungen aus den Palästen Assurnasirpals und Salmanassars II. zu Nimrud, und ein Löwe aus dem Palaste Sargons II. zu Khorsabad [um 700 v. Chr.]. Es läßt sich nicht leicht etwas dekorativ Wirksameres denken, als diese in leuchtenden Farben gehaltenen Friese großer menschlicher und tierischer Figuren; aber eine Verbreitung über den Orient hinaus hat diese Kunst im Altertum nicht gefunden. Wir begegnen ihr außerhalb Mesopotamiens, von Ägypten abgesehen, in ausgezeichneten Proben, in dem Palast des Perserkönigs Artaxerxes in Susa [4. Jhdt. v. Chr.], der Formgebung nach in dem der persischen Kunst eigenen nationalen Gepräge, aber in der Technik von den älteren assyrischen und babylonischen Vorbildern abhängig. □

□ □

Reichen Anteil an der Verbreitung orientalischer kunstgewerblicher Arbeiten nehmen vom Anfang des 1. Jahrtausends v. Chr. die PHÖNIZIER, deren Handel den gesamten antiken Weltkreis umfaßte. Die Hauptbedeutung der phönizischen Kunst liegt in der Vermittlerrolle — die Anregungen, die die archaisch-griechische, nicht die ältere Kunst des ägäischen Meeres aus der orientalischen Kunst empfing,

sind zum guten Teil auf die Phönizier zurückzuführen. Durch sie wurden nicht nur ägyptische, babylonische und assyrische Arbeiten in den Verkehr gebracht, sondern sie selbst haben ein eigenes, wenigstens dem Umfange nach ungemein reges Kunstgewerbe entwickelt, dessen Erzeugnisse sie überall dahin getragen haben, wohin sie auf ihren Fahrten kamen. So kommt es, daß die Fundstätten der klassischen Länder mit phönizischen kunstgewerblichen Arbeiten überschwemmt sind und daß die Phönizier auf das klassische Kunsthandwerk bestimmend eingewirkt haben. An sich betrachtet bieten diese Leistungen freilich nichts Erfreuliches dar und an der künstlerischen Förderung des Kunstgewerbes haben sie meist nur einen mittelbaren Anteil. Wir kennen phönizische Glasarbeiten, die den ägyptischen nachgemacht sind; die Kunst des Steinschneidens verdanken die Phönizier den Babyloniern; in der Buntwirkerei und Färberei ist es ihr Verdienst, den Purpur zuerst verwendet zu haben. Berühmt waren die phönizischen Metallarbeiten und von diesen sind namentlich silberne, flache Schalen mit getriebenen und gravierten, in einzelnen Zonen angeordneten Darstellungen auf uns gekommen. Diese Darstellungen zeigen eine charakteristische Mischung ägyptischer und assyrischer Elemente und beweisen, daß von einem wirklichen Durchdringen oder einem eigenen phönizischen Kunststil nicht die Rede sein kann. — □

□ □

KAPITEL II • DAS KUNSTGEWERBE DER VORKLASSISCHEN ZEIT (TROJA, KRETA-MYKENÄ)

Die Länder des ägäischen Meeres waren bis in das zweite vorchristliche Jahrtausend hinein von einer ungriechischen Völkerschaft bewohnt, deren Heimat im Südosten des Mittelmeerbeckens gesucht werden muß. Zahlreiche Beobachtungen der Sprachwissenschaft lehren, daß dieses Volk seine Herrschaft über die Kykladen und das griechische Festland bis hinauf nach Thessalien erstreckt hatte, aber der Mittelpunkt seiner Kultur war Kreta. Noch die spätere Überlieferung weiß von dieser fern zurückliegenden Zeit und den fremden Machthabern zu erzählen; was für die Griechen zur Sage geworden war, ist uns durch die archäologische Forschung wieder zur Geschichte geworden. An zahlreichen Stätten, zuerst durch Heinrich Schliemanns epochemachende Entdeckungen in Mykenä und Tiryns, dann besonders durch die jüngsten Aufdeckungen in Kreta und auf den übrigen Inseln, sind die Reste dieser vorgriechischen Kultur in einer Fülle ans Tageslicht gebracht worden, die in der Geschichte der Ausgrabungen fast beispiellos dasteht, und mit Erstaunen sind wir gewahr geworden, daß die künstlerischen Leistungen dieses Volkes aus kleinen Anfängen heraus zu einer Höhe emporgestiegen sind, die, wenigstens auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, erst die beste griechische Zeit wieder erreicht hat. □

Dieser vorgriechischen, kretisch-mykenischen Kultur steht eine andere gegenüber, die, wenngleich Berührungspunkte vorhanden sind, doch einen wesentlich anderen und durchaus selbständigen Charakter hat, die troisch-phrygische Kultur. Auch ihre Kenntnis ist zuerst der Energie Schliemanns verdankt. Neuere For-

DECKEL EINER GESICHTSVASE

GESICHTS-VASE ◻ ◻

◻ DEPAS AMPHIKYPELLON

◻ GEFÄSS MIT HALS-SCHMUCKVERZIERUNG

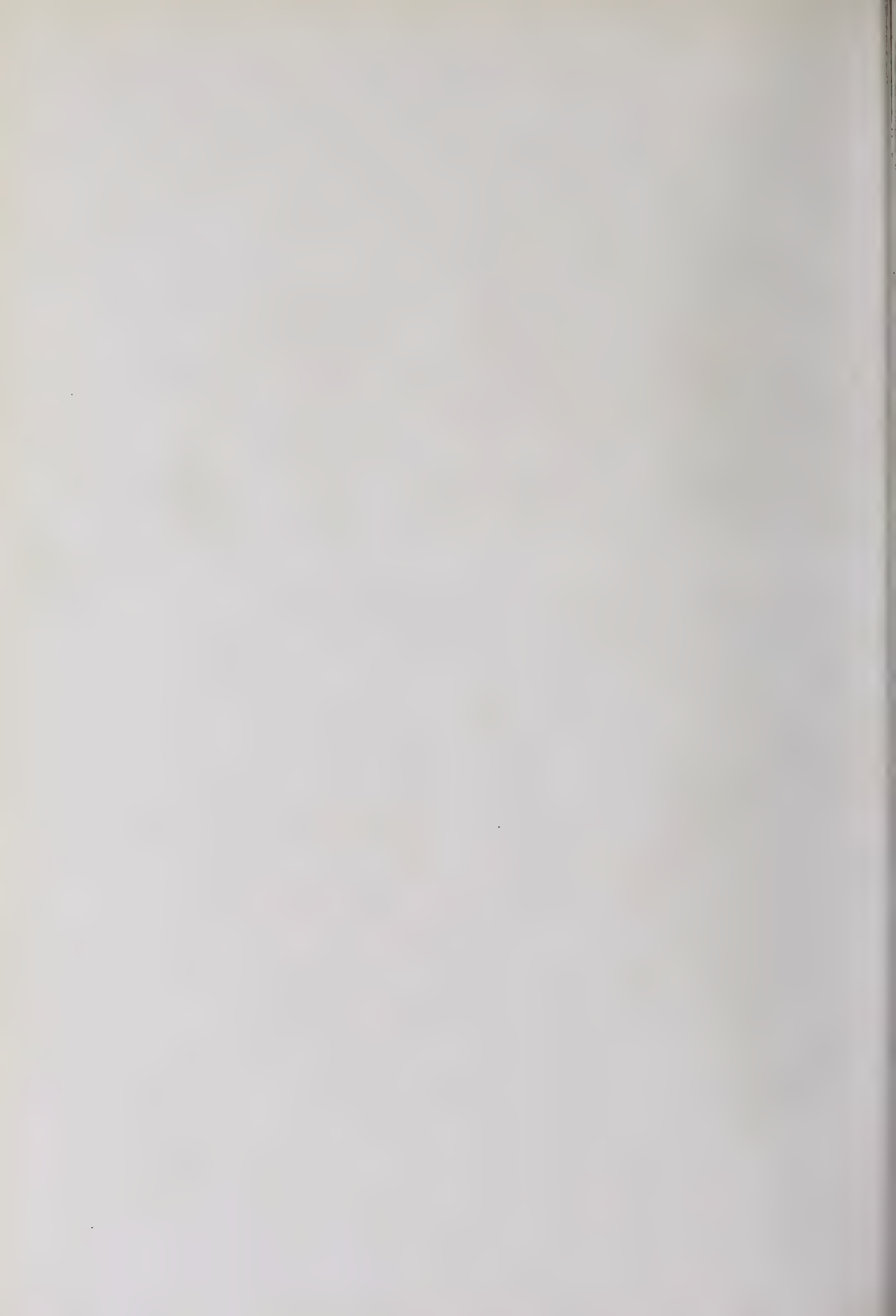
DECKEL-AMPHORA



TROJANISCHE GEFÄSSE AUS DEM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN · SCHLIEMANN-SAMMLUNG







schungen haben ergeben, daß sie sich auf durchaus verschiedener ethnographischer Grundlage aufbaut: während die kretisch-mykenische Kultur nach dem Südosten des Mittelmeerbeckens weist, führen die Fäden dieser Kultur nach Thrakien, herüber auf das europäische Festland. Von dort her sind, etwa um 3000 v. Chr., starke Haufen über den Hellespont gedrungen und haben zunächst in der Troas festen Fuß gefaßt; dann folgten neue gewaltige Schwärme, die das weite kleinasiatische Hochland besetzten und das phrygische Reich begründeten. Diese ethnographischen Gegensätze machen sich bis in das Kunsthandwerk hinein deutlich geltend.

In TROJA, dem heutigen, durch die Ausgrabungen vollständig erschlossenen Hissarlik, liegen mindestens neun verschiedene Ansiedelungen übereinander. Die ERSTE STADT gehört noch der jüngeren Steinzeit an, wenigstens sind Metallwerkzeuge nicht mit Sicherheit in ihr festzustellen. Weder die Formen der handgemachten, schlechtgebrannten Tongefäße, noch ihre Ornamentik, lineare, mit einem Stäbchen in den weichen Ton eingedrückte Muster, können uns interessieren; wertvoll ist nur die Beobachtung, daß diese Gefäße überhaupt das Bedürfnis schmuckvoller Ausstattung verraten und daß sich neben einfacher Ornamentik auch schon Ansätze zu den später besonders beliebt gewordenen Gesichtsvasen finden. □

Ganz anders steht die ZWEITE STADT da, eine Stadt, deren Bedeutung allein der Umstand bekundet, daß sie in drei verschiedenen Perioden neu und immer gewaltiger befestigt wurde. Diese Stadt, nach der früheren Auffassung das Troja des Priamos, wird lange Jahrhunderte bestanden haben [etwa von 2500—1500 v. Chr.], und dementsprechend bietet sie eine fast unübersehbare Menge von Einzelfunden dar, ein äußerst wertvolles Material für die Beurteilung einer primitiven Kunstindustrie und ihrer fortschreitenden Entwicklung. Die große Masse bilden Tongefäße; daneben kommen reiche Goldfunde, Bronzegeräte und Arbeiten aus Stein, Knochen und Ton in Betracht. Auch Steingeräte, wie sie der neolithischen Periode eigen sind, sind in vielen Beispielen vertreten und es liegt nahe, diese der älteren Periode der zweiten Stadt zuzuschreiben. □

Die TONGEFÄSSE sind monochrom, d. h. einfarbig, in der älteren Zeit mit der Hand geformt, am offenen Feuer gebrannt und dann mit glattem Stein bearbeitet, so daß die Oberfläche wie leicht poliert erscheint. Dann dringt als wichtigstes Hilfsmittel die TÖPFERSCHEIBE ein und ruft einen völligen Umschwung in der Gefäßindustrie hervor. Die Töpferscheibe unterschied sich von dem gleichen modernen Gerät dadurch, daß die eigentliche Scheibe, auf die der schmiegsame Ton gelegt wurde, nicht durch Treten einer zweiten, tiefer liegenden Scheibe in Bewegung gesetzt wurde, sondern die einzige, sehr schwere Scheibe wurde mit der Hand durch kräftigen Schwung gedreht; das zeigen uns zahlreiche Vasenbilder des 6. Jahrhunderts v. Chr. Zugleich mit der Töpferscheibe kam der BRENNOFEN auf, der ein schöneres und gleichmäßigeres Brennen gestattete. Man bemerkt, wie im Verlaufe der Entwicklung bestimmte Färbungen der Oberfläche bevorzugt werden, in älterer Zeit ein schönes Rot, dann ein feines Grau oder Grauschwarz, daneben Gelb und Braun. Endlich gelangte man in dieser Periode dazu, den Glanz der Oberfläche durch den Brand allein zu bewirken; damit hat

diese Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Die Formen sind äußerst reichhaltig und ein starkes Streben nach künstlerischer Gestaltung, über den eigentlichen Gebrauchszweck hinaus, macht sich geltend. Am charakteristischesten sind die GESICHTSURNEN, Gefäße, denen die Form des menschlichen Körpers zugrunde gelegt wurde und die entsprechend mit Augen, Ohren und Mund, Brustwarzen und Nabel versehen sind; aber je weiter die Kultur fortschreitet, um so mehr geht dieser Zusammenhang mit der menschlichen Gestalt verloren und die ursprünglich als wirklich gedachten Körperteile bekommen mehr und mehr den Charakter unverstandener Zieraten. Ein anderes Gefäß, das gern mit dem homerischen 'depas amphikýpellon' verglichen wurde, ist ein tiefer zweihenkliger Becher, ein drittes die sog. Deckelamphora: lauter Formen, die sich ausschließlich im troischen, nicht aber im ägäischen Kulturkreise vorfinden. Die Ornamentik dieser Gefäße ist durch Einritzen hervorgebracht. Für ihre Gestaltung schwebte den Töpfern das Vorbild des Hängezierats, des Halsschmuckes vor, der in den älteren Stücken möglichst getreu nachgeahmt wurde. Wie bei den Gesichtsvasen verwischt sich aber auch hier allmählich das lebendige Vorbild, der Charakter der Halskette geht durch den Wunsch nach größerer Reichhaltigkeit verloren und eine regelmäßige Zerlegung der Fläche in einzelne Felder tritt dafür ein. Eigentliche Malerei, d. h. Verwendung der Farbe zur Herstellung von Ornamenten, hat diese Keramik so gut wie nicht gekannt; sie ist stets monochrom geblieben und unterscheidet sich auch dadurch aufs schärfste von der gleichzeitigen Keramik im Gebiete des ägäischen Meeres [vgl. die Tafel]. □

Besonders berühmt geworden sind die trojanischen SCHATZFUNDE, deren größtem Schliemann den stolzen Namen 'Schatz des Priamos' beigelegt hat. Sie geben uns über die technische und künstlerische Metallbehandlung des nördlichen Kleinasiens im Gegensatz zu der kretisch-mykenischen Kultursphäre sehr deutliche Aufschlüsse. Die Goldsachen bestehen aus Gefäßen und Schmuckstücken, Diademen, Ohrringen, Armbändern, Nadeln und zahllosen kleinen Perlen. Eines der Diademe ist im Tafelbilde wiedergegeben. Schliemann hat ausgerechnet, daß sich das Ganze aus 16337 einzelnen Teilen zusammensetzt und das ist vielleicht die beste Charakteristik für das Wesen dieses Kunstwerkes. 90 Ketten hängen von einer 52 cm langen Hauptkette herab, die äußeren — je 8 — länger, die inneren kürzer; die einzelnen Ketten bestehen aus schuppenförmigen Blättchen, die durch kleine Drahtringe mit einander befestigt sind. An dem Ende hängt bei den inneren ein größeres Blatt, bei den äußeren ein Anhänger, wie es scheint, von amulettartiger Bedeutung, in der Form ähnlich marmornen primitiven Amuletten, wie sie zahlreich in Troja zum Vorschein gekommen sind. Sehr verwandt ist ein kleineres Diadem und eine Anzahl von Ohrringen, die zu den Diademen getragen worden sind. Diese Diademe und Ohrringe, in den Einzelformen äußerst primitiv und der Kunststufe der Gefäße entsprechend, müssen, wenn sie angelegt waren, ein sehr lebendiges, flackerndes Lichterspiel hervorgerufen haben; die Freude an dem glänzenden schillernden Material überwiegt durchaus die künstlerischen Rücksichten. Damit geht zusammen das Interesse für die Technik, das sich in der Aneinanderfügung unzähliger Goldteilchen bekundet. Die trojanischen Juweliere

schwelgen ordentlich im Vollbesitz ihrer technischen Fähigkeiten. Während bei der Betrachtung kretisch-mykenischer Goldarbeiten sich stets zuerst die Bewunderung über die künstlerische Leistung einstellen wird, empfindet man den trojanischen gegenüber mehr das Gefühl des Erstaunens über die technische Leistung. Diese Meisterschaft äußert sich in Troja überall wieder. Um die Schmucknadel Abb. 43 herzustellen, hat der trojanische Juwelier 86 Einzelteile verarbeitet und durch die schwierige Goldlötung mit einander verbunden. Zunächst wurde die Nadel am oberen Ende breitgeschlagen und darauf die Grundplatte gelötet; diese ist durch 11 aufgelötete Leisten so abgeteilt, daß vier längliche Felder entstehen, in deren jedes sieben, der trojanischen Ornamentik eigentümliche Drahtspiralen gesetzt sind, unten schließt eine an den Enden aufgerollte, oben eine glatte Leiste die Platte ab. Dann stehen als Bekrönung des Ganzen auf einer besonderen Goldleiste sechs kleine Gefäße und von ihnen ist wieder ein jedes aus sieben Teilen gearbeitet. Die Fertigkeit in der Löttechnik hat in Troja zu einer Art grober Goldgranulierung geführt, wie sie vollkommen bereits im mittleren ägyptischen Reich vorgebildet war; ob aber hier eine Beeinflussung durch Ägypten vorliegt, muß zweifelhaft bleiben, da ägyptische Fundstücke in der zweiten Stadt nur sehr vereinzelt auftreten. □

Bei den Gefäßen aus Gold und Silber kommt entsprechend mehr das kostbare Material zum Ausdruck als die Kunstform und es finden sich nur vereinzelte Ansätze, um die Form durch besonderen Schmuck zu beleben. So laufen bei einigen Bechern und Flaschen breite Rillen am Gefäß herunter, oder sie ziehen sich gewunden um das Gefäß herum. Das bedeutendste Stück ist ein Becher in der Form eines Schiffchens mit zwei hochgeschwungenen weiten Henkeln an den Längsseiten, die gesondert aus Goldblech getrieben und angelötet sind [Abb. 44]; ein mykenischer Meister derselben Zeit würde hier zur Nietung gegriffen und die goldenen Nieten dekorativ wirksam verwertet haben.



Abb. 43: Goldene Nadel aus dem sogenannten Schatze des Priamos □ □

Die hohe Ausbildung der technischen Verfahren läßt sich auch bei den übrigen METALLARBEITEN verfolgen; große getriebene, bis zu 50 cm im Durchmesser haltende Kessel zeigen, daß die Kunst zu treiben auf einer hohen Stufe stand. Mit Zuhilfenahme von Hartlötung und Guß sind äußerst komplizierte Gefäße hergestellt worden, wie sie z. B. Abb. 45 zeigt. Hier ist das eigentliche Gefäß getrieben; über den scharfen Rand wurde sodann ein besonderes, einmal gefalztes, getriebenes und geripptes Band gelegt und aufgehämmert, eine Tülle wurde, wie es scheint durch Hartlötung, befestigt und ebenso die schön geschwungenen Henkel, die aus je drei gegosse-



Abb. 44: Goldgefäß aus Troja



Abb. 45: Bronzegefäß aus Troja

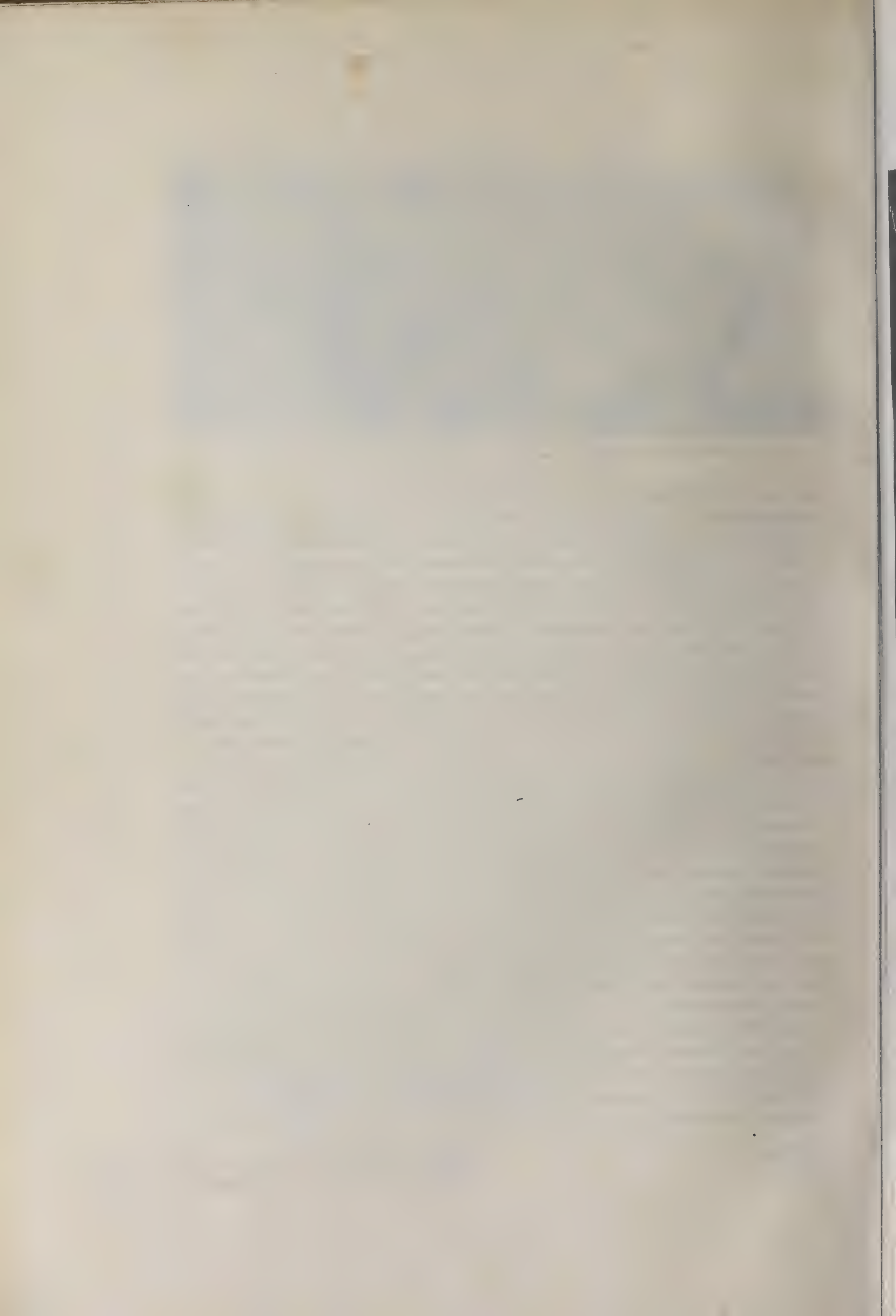
□ Abb. 45 gegen 44 wesentlich verkleinert □

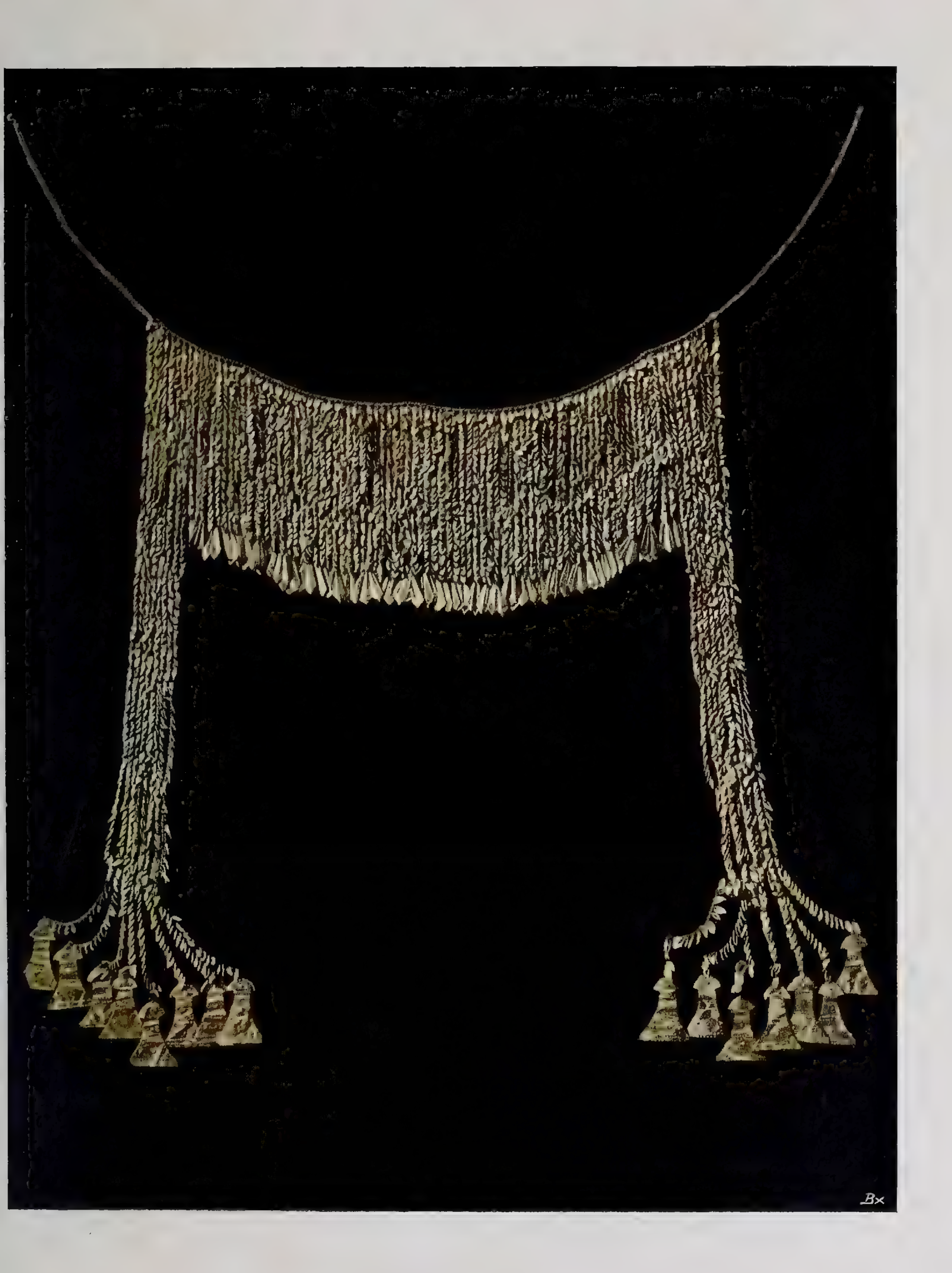
nen Teilen bestehen [den beiden geschwungenen Seiten- und dem sie verbindendenden Mittelteil] und deren drei Teile wieder durch Lötung und außerdem durch einen Niet zusammengehalten werden. Hierzu kam dann noch ein beweglicher Henkel. Die gegossenen Teile sind wohl sicher aus verlorener Form hergestellt. Denn dieses Gußverfahren ist, wie jetzt feststeht, schon in der zweiten Ansiedelung Trojas geübt worden. Das wesentliche dabei ist, daß ein in Wachs hergestelltes Modell in Metall umgesetzt wird. Das Modell wird mit Lehm umgeben und dem Brande ausgesetzt; das Wachs fließt aus und es entsteht die Hohlform für das Metall. Um die Wachsmodelle selbst zu gewinnen, bedienten sich die Trojaner steinerner, dauerhafter Formen, wie sie in großer Zahl erhalten sind. Feine Steinformen haben wir schon für Ägypten erwähnt und werden ihnen wieder im mykenischen Kulturkreise begegnen. □

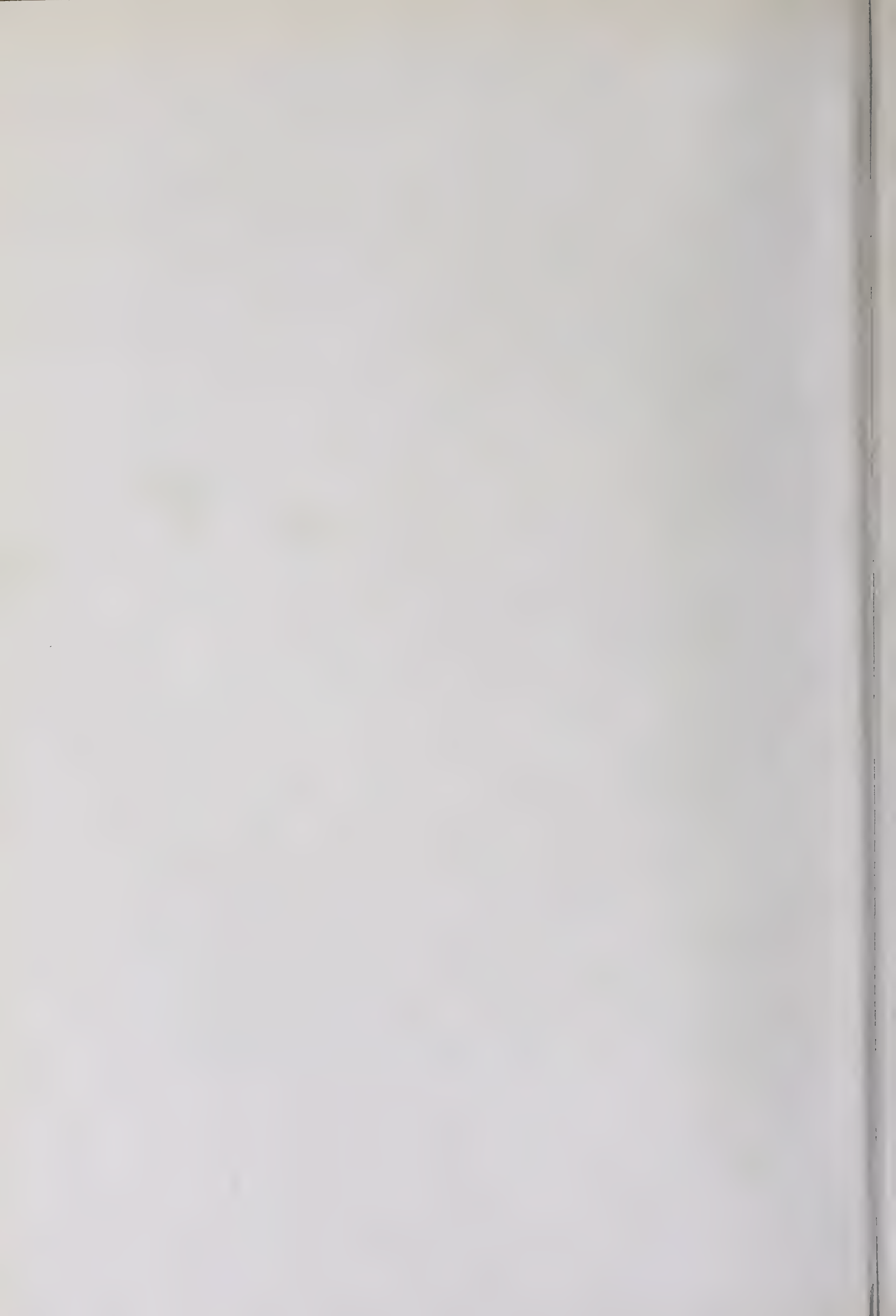
Die übrigen Erzeugnisse des Kunstgewerbes in Troja stehen nicht auf der Höhe der hier geschilderten. Kaum erwähnenswert sind die primitiven Idole und Amulette aus Marmor und die gewöhnlichen Äxte und Hämmer aus Stein, deren kulturhistorische Bedeutung allerdings nicht unterschätzt werden darf. Die Verarbeitung von STEIN zu kunstgewerblichen Zwecken, die der kretisch-mykenischen Kultur im Anschluß an die ägyptische ganz besonders nahe lag, hat hier keinen rechten Boden gefunden und es ist daher in Hinblick auf die große Masse unbedeutender Erzeugnisse sehr unwahrscheinlich, daß vier hervorragend schöne Axthämmer, drei aus hartem grünem Stein, einer aus Lapislazuli, mit reicher Verzierung und herrlicher Politur der Oberfläche, in Troja gearbeitet sein sollten und nicht vielmehr als fremde Importstücke anzusehen sind, ebenso wie einige schön gearbeitete Stabknäufe aus Bergkristall, die mit den Axthämmern zu einem der Schatzfunde gehören. Auch sonst sind einige Spuren von Berührung mit fremden Kulturen, z. B. mit der benachbarten Inselkultur des ägäischen Meeres, nicht zu verkennen, aber von einem regen künstlerischen Austausch und von lebendiger gegenseitiger Anregung, wie sie in der nächsten Periode Trojas deutlich zum Vorschein kommt, kann nicht die Rede sein. Die trojanisch-phrygische



KOPFSCHMUCK AUS DEM SOG. SCHATZE DES PRIAMUS · MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN




Bx





□ Abb. 46: Marmorgefäß von den Kykladen

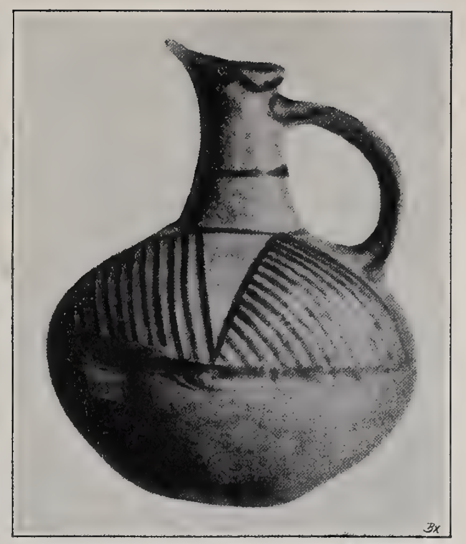


Abb. 47: Bemaltes Tongefäß von den Kykladen □

Kultur hat sich während ihrer jahrhundertelangen Dauer von fremden Einflüssen auffallend rein erhalten, und wenngleich die Verschiedenheit der Kulturäußerungen in getrennten Gebieten im allgemeinen kein Beweis für die verschiedenen Nationalitäten ihrer Träger ist, so wird man einen solchen Schluß doch in diesem Falle wagen dürfen. □

Anders steht es mit der SECHSTEN STADT, der mächtigsten Burganlage, die der Hügel von Hissarlik je getragen hat. Die alteinheimisch einfarbige KERAMIK wird weiter ausgebildet und in ausgezeichneter Vollendung geübt, der meist graue Ton ist bei besseren Gefäßen von feinster Schlämmung und ganz fest gebrannt, der Glanz der Oberfläche wird durch den Brand allein bewirkt. Feine Wellenlinien werden mit einem kammartigen Instrument beim Drehen des Gefäßes auf der Scheibe in den weichen Ton eingedrückt und dieses Ornament gibt der Keramik die charakteristische Signatur. Die alten Formen sterben allmählich ab, die Gesichtsurne kommt außer Gebrauch, das 'depas amphikýpellon' ist nur noch spärlich vertreten, andere Gefäße erfahren in der neuen Epoche interessante Weiterbildungen. Hinzu aber kam in dieser Periode ein mächtiger Strom mykenischer Einflüsse. Die importierten mykenischen Gefäße gehören meist nicht mehr der Blütezeit der kretisch-mykenischen Kultur an, sondern der Zeit, als sich diese Kultur schon ihrem Niedergange zuneigte. Trotzdem muß der Eindruck, den diese Kunst in der Keramik Trojas hervorrief, ein gewaltiger gewesen sein und wir können deutlich verfolgen, wie eine heftige Konkurrenz zwischen den einheimischen und den fremden Töpfereien ausbrach. Die Trojaner versuchten die Konkurrenz zu vernichten, indem sie in ihren Techniken die fremden Formen herstellten, ja sie versuchten sogar, freilich ohne Erfolg, die glänzende Firnisfarbe nachzumachen. Umgekehrt scheuten sich die fremden Töpfer nicht, die trojanisch-einheimischen Formen in ihrer Technik zu fabrizieren. Es war freilich ein

Unterschied, ob einer ein 'depas' aus tadellosem mykenischem Ton mit glänzender Firnisfarbe besaß, wie uns ein Exemplar zum Teil erhalten ist, oder in dem unscheinbaren Grau einheimischer Töpferei. □

Die späteren Perioden Trojas können wir hier übergehen, da sie für die Geschichte des Kunstgewerbes wesentliche Erscheinungen nicht mehr darbieten. Zu derselben Zeit, als auf dem Hügel von Troja sich die älteste Herrenburg der zweiten Stadt erhob, stand das Becken des ägäischen Meeres unter dem Zeichen der sog. INSEL- oder KYKLADENKULTUR, der Vorläuferin der kretisch-mykenischen Kultur, die aufs engste mit ihr zusammenhängt. Ihre Anfänge reichen bis in den Beginn des dritten Jahrtausends v. Chr. hinauf. Noch ältere Kulturreste im Bereiche des ägäischen Meeres brachten die Grabungen von KNOSSOS auf Kreta zum Vorschein; hier lag unter den Funden, die ihrer Stufe nach der Inselkultur etwa gleichzeitig sind, eine ca. 5 Meter starke Schicht, die noch ganz neolithischen Charakter hat. Diese in märchenhafte Vorzeiten zurückreichenden Funde vom Gesichtspunkte kunstgewerblicher Leistung aus zu schildern, ist ebenso überflüssig wie die der ersten Ansiedelung von Troja. Wohl aber zeigt sich in der Inselkultur, die wir durch zahlreiche Gräberfunde kennen gelernt haben, ein durchaus eigenartiges Kunsthandwerk. □

Uns interessieren vor allem aus Marmor oder anderem STEIN gearbeitete Gefäße. Die Kunst, den Stein zu behandeln, ist zweifellos auf die Anregung Ägyptens zurückzuführen; in den Formen jedoch macht sich schon hier die Selbständigkeit geltend, die auch die spätere kretisch-mykenische Kultur auszeichnet. Am häufigsten sind kugelige Gefäße mit Ösenhenkeln und meist mit hohem Fuß [Abb. 46]. Außen sind sie sorgfältig und gleichmäßig abgearbeitet, innen dagegen selten vollständig ausgebohrt. Das mag teils daran liegen, daß die Handhabung des Bohrers nicht zu dem Grade von Vollkommenheit ausgebildet war, wie es die ägyptischen Gefäße zeigen, teils daran, daß die Gefäße, als kostbarer Ersatz für billiges Tongeschirr, für den speziellen Grabgebrauch angefertigt wurden. Neben diesen Gefäßen treten besonders flache längliche Schalen auf; sie haben, wie es scheint, zu kosmetischen Zwecken gedient, zum Anreiben von roter Farbmasse, wie sie neben zahlreichen Reibern in den Gräbern zum Vorschein gekommen ist. Kleine und größere, primitive weibliche Marmorfiguren mit Spuren roter Farbe, die bei den Toten als Beigaben in den Gräbern lagen, lassen auf eine ausgedehnte Verwendung der roten Farbe zu einer Art von Tätowierung schließen. Die bedeutendsten Steinarbeiten der Zeit sind nicht in Marmor, sondern in einer Art von Speckstein hergestellt, einem Material, dessen sich mit besonderer Vorliebe auch die Folgezeit bediente. Jedoch beschränkt sich, im Gegensatz zu den späteren Arbeiten mit figürlichen Darstellungen, das Ornament auf komplizierte Spiralenmuster [Abb. 48], wie sie der gleichzeitigen Keramik geläufig sind, im Gegensatz zur trojanischen Ornamentik — dort wurde nur in einem Falle die rohe Einritzung eines solchen Spiralenmusters entdeckt, aber augenscheinlich als eine Nachbildung fremder Vorbilder. □

Die KERAMIK dieser vormykenischen Kultur reicht ihrer kunstgewerblichen Bedeutung nach an die Marmorgefäße nicht heran. Aber als Vorläufer der kretisch-

mykenischen Kunst sind ihre Erzeugnisse von großem Werte und dieser Zusammenhang läßt sich nicht allein aus der Ornamentik, sondern auch aus einer Reihe von Formen entnehmen, die uns in jener Kunst entwickelter wieder begegnen. Es herrschte eine große Regsamkeit in der vormykenischen Zeit auf keramischem Gebiete und eine unabsehbare Fülle der verschiedenartigsten Gefäße und Scherben gibt uns Kunde davon. Doch ist es noch nicht gelungen, das Material genügend zu sichten und zu einer klaren Erkenntnis der einzelnen Kunststätten und der Entwicklungsgeschichte durchzudringen. Gemeinsam ist allen, daß zunächst ohne Töpferscheibe gearbeitet wurde, gemeinsam der Übergang von schmucklosen Gefäßen zu solchen mit eingeritzten und eingepreßten Mustern [darunter solchen mit Schiffsdarstellungen], und in der Folge zur Bemalung mit matter, glanzloser, stumpfer Farbe [Abb. 47]. An der Fundstätte von Knossos auf Kreta ist beobachtet worden, daß hier der Übergang von eingeritzter Ornamentik zur Bemalung mit stumpfer Farbe anscheinend nicht erfolgt ist, vielmehr ist hier die Keramik von der primitiven Ornamentik ohne die Zwischenstufe der Mattmalerei unvermittelt zur Firnisfarbe übergegangen, jener bald roten, bald braunen, bald tiefschwarzen Farbe, die durch einen Verglasungsprozeß im Brande eine glänzende Oberfläche erhält und deren Verwendung sich in der antiken Keramik bis zu ihrem Ende siegreich behauptet hat. Diese Beobachtung läßt schließen, daß die Erfindung der Firnismalerei in Kreta gemacht ist, und wenn in den außerkretischen Fundstätten neben den mit dieser glänzenden Firnisfarbe bemalten Stücken solche mit der primitiveren glanzlosen Malerei gefunden werden, so geht daraus hervor, daß in diesen Fundstätten die glanzlos bemalten Arbeiten einheimisch sind, die glänzenden Firnismalereien kretische Importstücke. Die kretischen Kunststätten haben ihr kostbares Geheimnis, wie es scheint, durch Jahrhunderte hindurch sorgfältig gehütet und erst zur Zeit des Niederganges der kretisch-mykenischen Kultur, deren kunstgewerbliche Leistungen zu beschreiben wir nunmehr den Versuch machen wollen, ist die Verwendung der Firnismalerei allgemein geworden. □

Wie ein glänzendes Gestirn steigt die KRETISCH-MYKENISCHE KULTUR aus den bescheidenen Anfängen der Inselkultur empor. Von Kreta aus beherrschte nach der Sage der mächtige König Minos das ganze ägäische Meer; hier hauste in dem berühmten Labyrinth der fürchterliche Minotauros. Paläste mit unzähligen kostbar ausgestatteten Hallen, Sälen und Zimmern, die in KNOSSOS und PHAISTOS aufgedeckt wurden, stellten die großen Entdeckungen Schliemanns in Tiryns in den Schatten; die in ihnen gemachten Funde wetteiferten mit den fabelhaften goldenen Schätzen der mykenischen Gräber: immer deutlicher ist es geworden, daß Kreta der eigentliche Sitz der Kultur war, der Kultur eines mächtigen Seereiches, das seine Macht weit über das ägäische Meer hinaus erstreckte, bis nach dem Schwarzen Meere und Sizilien, ebenso wie bis nach Südfrankreich und Spanien. Ihre Kunst schufen die Träger der Kultur aus eigener Kraft. Im Verkehr mit dem Orient bereicherten sie ihre Erfahrung in technischen Dingen um die gewonnenen Kenntnisse ihren besonderen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. Wohl schlugen die fremden Anregungen in dem Boden der kretisch-mykenischen Kultur Wurzel, aber aus diesen Anregungen heraus gestaltete eine erstaunliche Begabung





Abb. 48: Specksteingefäß von Amorgos — Abb. 49: Gefäß der Kamáresmalerei

neue und eigene Gebilde. Die Beweglichkeit und Selbständigkeit in der Bewältigung künstlerischer Aufgaben unterscheidet ihre Kunst von den in ihrer Gesamtheit gebundenen Typen der orientalischen Kunst ebenso wie ihre Formensprache und die künstlerischen Ausdrucksmittel. Mit jugendlichem Enthusiasmus und mit jugendlicher Frische ist in dem Bereiche dieser Kultur eine Kunst entstanden, die, selbst nachdem ihre schöpferische Kraft durch das Getriebe der Völkerverschiebungen noch im zweiten Jahrtausend vor Christo gebrochen war, durch Jahrhunderte hindurch nachwirkte und bis in die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hinein, wenn nicht noch später, ihre Spuren hinterlassen hat. Fast alles, was von dieser Kunst auf uns gekommen ist, gehört dem Kunstgewerbe an. Es würde zu weit führen, wenn wir alle ihre Erzeugnisse in ihrer langdauernden, übrigens auch noch nicht genügend klargestellten Entwicklung vorführen wollten, sondern wir müssen uns darauf beschränken, aus der Fülle der Erscheinungen die charakteristischesten auszuwählen. —

Die KERAMIK ging, nachdem sie die Stufe der eingeritzten Ornamentik verlassen hatte, nunmehr unter Verwendung der Töpferscheibe zur Firnismalerei über, wie schon angedeutet wurde. In schnellem, noch erkennbarem Fortschreiten bildete sie ein in Technik und Ornamentik gleich eigenartiges Dekorationssystem aus, das wir nach dem Fundort der ersten bedeutenden Beispiele, der Höhle von Kamáres in der Nähe von Phaistos an der Südküste Kretas, KAMARESMALEREI zu nennen pflegen. Entweder wurden die Ornamente mit dünner, schwarzbrauner Firnisfarbe auf den hellen Tongrund gemalt oder das ganze Gefäß wurde mit diesem Firnis überzogen und darauf die Ornamente in mattem Weiß, Rot und Orangegelb gesetzt [Abb. 49 u. 52]. Diese Gattung ist die häufigere; sie nennt man im eigentlichen Sinne Kamáresmalerei. Mit den wenigen Farben ist hier eine lebhaft buntfarbige Gesamtwirkung erzielt worden. Bald schließt sich bei den bedeutendsten und entwickeltsten Stücken dieser Malerei das Ornament der feinwandigen Gefäße an das Vorbild eingelegter Metallarbeiten an, in denen die kretisch-mykenische





Abb. 50: Mykenische Vase der Blütezeit Abb. 51: Steingefäß aus Knossos
Abb. 51 gegen 50 wesentlich verkleinert

Kunst unübertroffen dasteht, bald führt die Maler ihr auf die Beobachtung der lebendigen Natur gerichteter Sinn zur Darstellung von Pflanzen und Sträuchern, die der Wirklichkeit entsprechend darzustellen ihr höchstes Bestreben ist. Die noch wenig bekannten, den Kamáresvasen gleichzeitigen Wandmalereien zeigen anscheinend die gleiche, auf die getreue Wiedergabe der Natur gestellte Richtung. Endlich beginnt die Vasenmalerei schon in dieser Periode rein künstlerisch-dekorative Gesichtspunkte in den Vordergrund zu rücken, indem sie die Naturform stilisiert und Motive schafft, wie die frei bewegte pflanzliche Wellenranke, die das ältere Spiralband ersetzt, 'eine Tat von ungeheurer Bedeutung für die ganze Folgezeit', oder indem sie der Wirklichkeit entsprechend wiedergegebene Motive aus der Natur zu stimmungsvollen Gesamtbildern zusammenordnet.

Diese rein dekorative Richtung wurde in der zweiten Periode der Vasenmalerei herrschend und ist bis zu höchster Vollendung entwickelt worden. Äußerlich unterscheiden sich die Gefäße dieser Zeit von den Erzeugnissen der Kamáresmalerei dadurch, daß das Gefäß tongrundig belassen wird und die Verzierungen lediglich mit dem schwarzen oder dunklen Firnis gegeben werden — nicht mehr die Buntfarbigkeit ist das Hauptinteresse, sondern das zeichnerische Element tritt in den Vordergrund. Meist sind die Motive dem Pflanzenreich und der Tierwelt des Meeres entnommen. Hier schwimmen Nautilusse still durch das Meer, dort wachsen wie aus dem Meeresgrunde im Wasser schwankende Pflanzen auf und ranken sich um das Gefäß, hier umklammert ein Polyp den Kelch eines Bechers mit seinen mächtigen Fangarmen, dort sind Seesterne und Schnecken in buntem Gemisch zu einem Bilde vereinigt. Zackige Korallen und Schwämme, meist über und unter den Tieren angeordnet, vervollständigen das Bild dieser Meerlandschaften, die man in dem reichen Wechsel der Erfindung nicht müde wird zu bewundern. Die Abb. 53 gibt ein Beispiel dafür, wie die efeuartige Wasserpflanze mit erstaunlichem Verständnis für die Stilisierung und mit brillanter Kraft der Pinselführung


Abb. 52: Gefäß der Kamáresmalerei


Abb. 53: Fragment aus der mykenischen Blütezeit

als Ornament verwendet wird, wie die Eigenart der geschmeidigen Stengel, die sich in der leisen Bewegung des Meeres hin und her wiegen, dekorativ ausgenutzt ist. Seesterne und andere niedere Lebewesen des Meeres füllen den freigebliebenen Raum. Die kleine zierliche Kanne Abb. 50, gleichfalls eines der schönsten Erzeugnisse dieser Kunst, stammt vermutlich aus Ägypten und ist dorthin von Kreta exportiert. Hier ist das Gefäß ganz übersponnen mit Nautilusschnecken, Schwämmen, Korallen und Quallen in einer den japanischen kunstgewerblichen Arbeiten nahestehenden Art, an die man sich oft erinnert gefühlt hat. Die übrigen Bilder brauchen nicht näher erläutert zu werden. □

Wir können es uns nicht versagen, zur weiteren Erläuterung des künstlerischen Charakters dieser Vasen ein Beispiel kretisch-mykenischer Wandmalerei wiederzugeben, das ganz aus den gleichen Anschauungen heraus geschaffen ist [s. Tafel]. Obwohl in Phylakopi auf der Insel Melos gefunden, ist das Freskobild nicht dort gemalt, sondern in hölzernem Rahmen eingespannt von Kreta nach Melos exportiert worden. Fliegende Fische, wie sie in schwalbenähnlichem Flug im Mittelmeer oft beobachtet werden, sind hier dargestellt. Bald mit weit geöffneten, bald mit geschlossenen Flügeln eilen sie in wechselnder Bewegung wie bei starkem Wind über die schäumenden Wellen, die der Maler mit großer Liebe behandelte. Hinzu fügte er jähe Felsenriffe, Schwämme und Seeeier [?], dieselbe belebte Szenerie, mit der die Vasen erfüllt sind. Schwarz, lichtblau, gelb und vielleicht rot sind die Farben, über die er verfügte; mit den gleichen Farben ist in Knossos ein ganz gleichartiges Bild geschaffen worden. □

In höchstem Maße charakteristisch ist es für die Vasenmaler der Blütezeit, daß sie die menschliche Gestalt nicht, oder nur äußerst selten, in den Bereich ihrer Kunst zogen — denn darin spricht sich ihr dekoratives Feingefühl wohl am deut-



OBEN: FAYENCE-ARBEITEN AUS KNOSSOS
UNTEN: WANDMALEREI AUS PHYLAKOPI





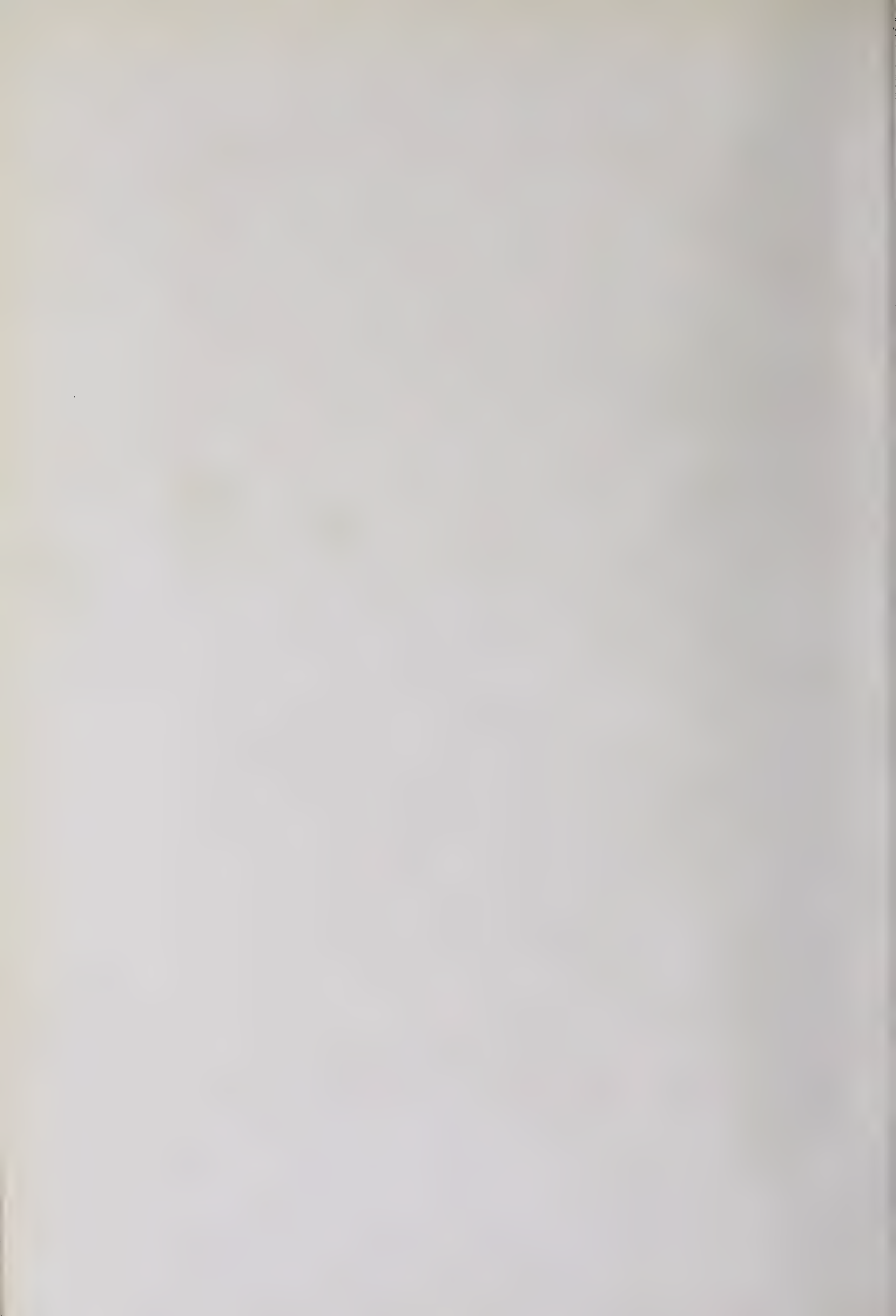





Abb. 54 und 55: Mykenische Gefäße der Blütezeit

lichsten aus. Da der menschliche Körper nichts Dekoratives in sich birgt, verzichteten sie überhaupt auf seine Wiedergabe; zugleich vermieden sie, sein Bild auf der geschwungenen Fläche zu verzerren und endlich mochten sie es als Widersinn empfinden, das einfache Tongefäß durch die Massenhaftigkeit menschlicher Figuren zu beschweren, statt es durch leichtere Ornamentgebilde zu heben. Alles das ist den Malern der späteren griechischen Vasen niemals so recht zum Bewußtsein gekommen. Erst in der Zeit des Niedergangs der mykenischen Malerei, als die frei stilisierten Pflanzen und Meertiere zu dürftigen Ornamenten erstarrten, begann die menschliche Gestalt in die Vasenmalerei einzudringen.

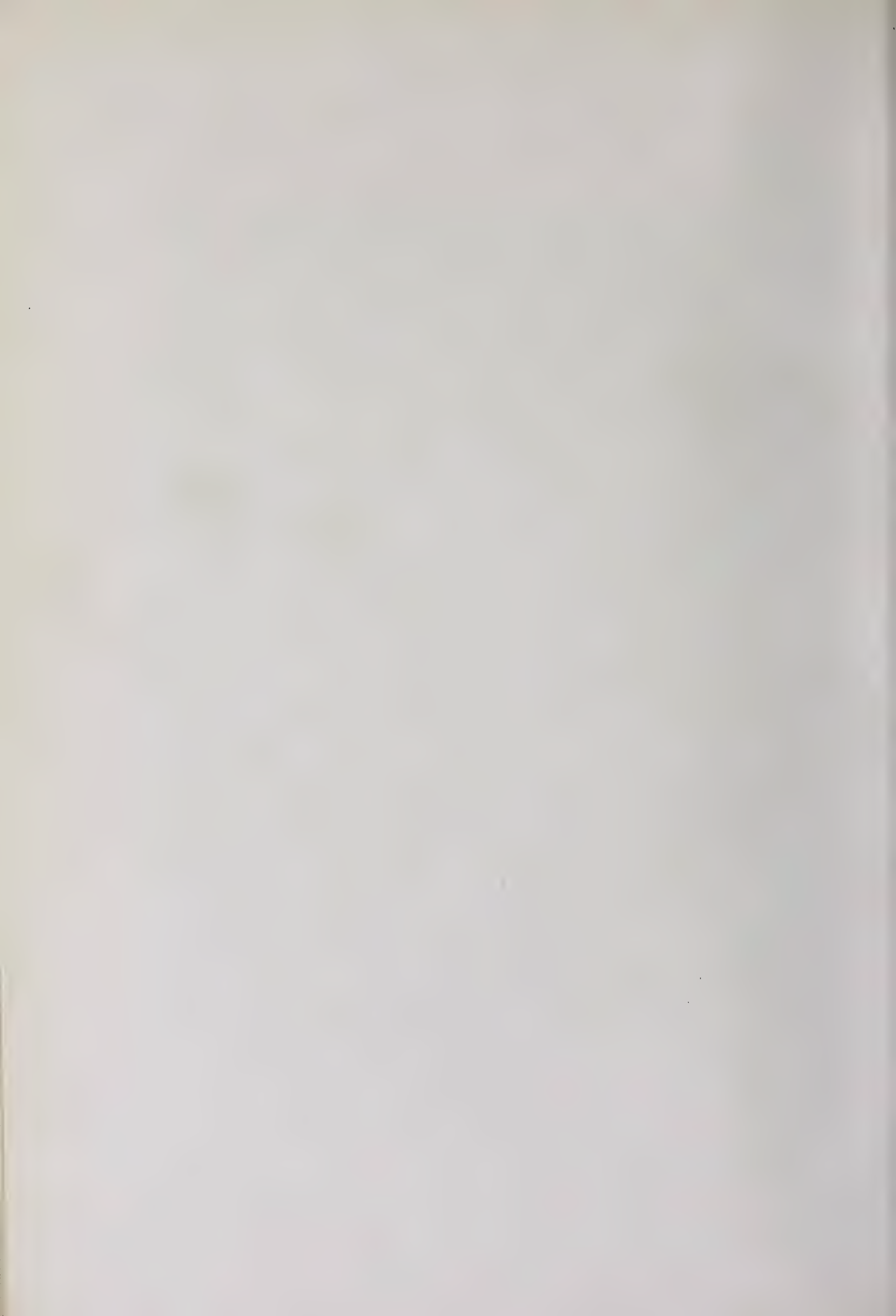
Die Formen der mykenischen Vasen sind nicht übermäßig zahlreich; meist sind sie aus der Nachahmung metallener, wie die niedrigen und hohen Becher, oder steinerner Vorbilder, wie die langen spitzen trichterartigen Gefäße, hervorgegangen. Die ganze künstlerische Kraft ist in der Keramik dem dekorativen Schmuck zugewandt. Zu den Bechern und Trichtern treten hohe Amphoren mit vertikal oder horizontal auf der Schulter angesetzten kleinen Henkeln, bauchige und schlankere Kannen, niedrige, flachgedrückte Behälter auf breiter Basis und mit weiter Offnung, endlich die 'Bügelkanne', das charakteristischeste Gefäß der jüngeren Keramik der Blütezeit, ein Gefäß mit meist kugelrundem Körper und engem, röhrenartigem Ausguß an der Seite; zwei Bügelhenkel überspannen die Kugel an der oberen Fläche und lehnen sich an einen ausgußförmigen Mittelteil an, der jedoch geschlossen ist.

Daß die Kunst, STEINE kunstvoll zu bearbeiten, im Kreise der kretisch-mykenischen Kultur heimisch war, hatten schon seit Jahrzehnten die Funde bewiesen. Die berühmte Decke in dem Nebengemach des Kuppelgrabes zu Orchomenos, sowie die mit reicher Steinarbeit verzierte Fassade des sog. Atreusgrabes in Mykenä waren beredte Zeugen dafür — auch Gefäße aus Stein mit ornamentalen Verzierungen waren bereits bekannt geworden, ganz abgesehen von den zahllosen 'Inselsteinen', den charakteristischen Vertretern mykenischer Glyptik. Aber die neuesten Ausgrabungen haben unsere Kenntnis in ganz ungeahnter Weise bereichert und uns wahre Kleinode mykenischer Steinschneidekunst geschenkt. Die prächtige, 70 cm hohe Vase aus Knossos [Abb. 51] mit den aufrechtstehenden durchbohrten Henkeln ist ein Meisterstück der Technik, die Führung des kräftigen Konturs mit bewundernswertem Feingefühl dem Materiale angepaßt. Der Schmuck erinnert in der auch sonst bei Steingefäßen häufigen spiralförmigen Verzierung an den Schmuck des genannten Atreusgrabes. Weiter führt ein zweites Gefäß, eine Büchse aus Mykenä. Hier ist ein Tintenfisch und zackiges Gestein mit voller Beherrschung des Materiales mühelos wie die ganz gleichartigen Malereien der Tonvasen aus dem Stein herausgeholt. In Stein sind aber auch, ebenso wie in der Wandmalerei und in der großen Plastik, menschliche Figuren und ganze Szenen aus menschlichem Kreise dargestellt und diese Arbeiten zeigen die Steinschneidekunst auf ihrem Höhepunkte. Bald sind es Opferszenen, die auf den leider meist nur bruchstückweise erhaltenen Gefäßen vorgeführt werden, bald Stierjagden wie auf den noch zu besprechenden goldenen Bechern von Vafio, bald Faustkämpfe, die mit packender Lebendigkeit die verschiedenen Stadien dieses im mykenischen Kulturkreise anscheinend mit besonderer Vorliebe gepflegten Spieles schildern. Fast ganz, wenigstens in seinen wesentlichen Teilen ganz erhalten, ist das schon jetzt hochberühmt gewordene, aus Speckstein geschnittene kleine Reliefgefäß, das vor wenigen Jahren in Hagia Triada bei Phaistos gefunden wurde [s. Tafel]. Der untere Teil des aus mehreren, einzeln gearbeiteten Stücken zusammengesetzten zierlichen Kunstwerks ist verloren gegangen; durch gleichartige Tonvasen wird erwiesen, daß der untere Teil eiförmig zulief, so daß das Ganze eines besonderen Untersatzes bedurfte. 'Es ist ein fröhlicher Erntezug, den wir vor uns sehen', so schildert ein bedeutender Kenner das Original, 'ihm schreitet eine mit einem fransenbesetzten Mantel bekleidete Person voran, einen Stock mit umgebogenem Ende auf der Schulter tragend, vermutlich eine Priesterin. Ihr folgen mit fröhlichen Gesichtern in hüpfendem Schritte Knaben, die nur einen sehr knappen Hüftschurz und eng anliegende Kappen tragen. Sie führen Gabeln, die deutlich aus mehreren Stücken zusammengebunden sind und durchaus den hölzernen Geräten entsprechen, die noch heute an verschiedenen Orten, besonders im Süden, zum Aufnehmen der Garben und des Heues gebraucht werden. Auch für die Männer war offenbar eine übermäßig enge Taille das Schönheitsideal. Von diesem weicht der Mann bedeutend ab, der auf die Abteilung der Knaben folgt und eine Klapper schwingt. Er zeigt ziemliche Leibesfülle. Sein Schurzgewand ist von dem der Knaben nach Größe und Schnitt verschieden, sein Haar ist kurz geschnitten und unbedeckt. Bei allen Figuren war der Künstler bemüht, der Anatomie des Körpers



STEINGEFÄSS AUS HAGIA
TRIADA BEI PHAISTOS





gerecht zu werden. Die Angabe der Muskeln und des Knochengerüstes beruht natürlich nicht auf eingehendem Studium und ist darum auch recht fehlerhaft, aber sie verrät doch eine bemerkenswert glückliche Beobachtung der äußeren Formen und des Spieles der Muskeln. Ein besonders feiner Zug ist gerade bei dem Klapperträger hervorzuheben: sein Mund ist zum Singen weit geöffnet; daß durch die Anstrengung der Stimme auch die Muskulatur des Halses stärker angespannt wird, ist dem Künstler nicht entgangen. Es folgen im Zuge drei Personen, die anscheinend ganz in Gewänder gehüllt sind, auch sie singen. Den Schluß bildet dann wieder eine Schar Knaben. Die Gefahr der Eintönigkeit, in die der Bildner eines solchen Zuges leicht verfallen kann, ist durch Abwechslung in der Beinstellung und durch verschiedene Drehung der Oberkörper glücklich vermieden. Dieselbe Wirkung übt auch die Darstellung eines kleinen Zwischenfalles am Ende des Zuges. Ein Teilnehmer ist gestrauchelt oder er hat sich in mutwilliger Absicht geduckt und hat seinen Vordermann belästigt. Erregt fährt dieser mit dem Kopfe nach ihm herum, eine scheltende Zurechtweisung entfährt dem weit geöffneten Munde‘. Wir dürfen dieser Schilderung hinzufügen, daß uns als das Bedeutendste in der Leistung erscheint, wie der Künstler es vermocht hat, das Gedränge und Gewimmel des Zuges nicht allein durch das Überschneiden der Figuren, sondern auch durch die fast unübersehbare Menge der Gabeln, die den Grund füllen, auszudrücken. So hat er den Raum vertieft und dadurch eine malerische, illusionistische Wirkung hervorgebracht. Diese Eigenschaft teilt das Relief mit anderen mykenischen Denkmälern wie den Bechern von Vafio und mit dekorativen Wandmalereien, in denen große Ansammlungen von Menschenmassen geschildert sind.

In der eigentlichen Glyptik, der Gemmenschneidekunst, vermögen wir die Entwickelung noch deutlich zu verfolgen. Von dem Gebrauch weicher Steine, die mit der Hand geschnitzt und gebohrt sind und in der Darstellung von Menschen, Tieren und Ornamenten auf primitiver Stufe stehen, gehen die Meister bald zu harten Steinen über, die sie mit Hilfe des Rades bearbeiten. Damit war die Möglichkeit geboten, auch härtere Steine zu Siegeln und zum Schmuck zu verarbeiten; in der Blütezeit finden wir dementsprechend Karneol, Chalcedon, Achat, Bergkristall und von undurchsichtigen Steinen Hämatit, Porphyr, Jaspis u. a. verwendet. Von Babylon in der Technik beeinflußt, geht die mykenische Kunst in der Art der Darstellung ihre eigenen Wege. Ihre Stärke liegt nicht in der größtmöglichen Peinlichkeit der Ausführung, sondern in der unbefangenen Frische und Lebendigkeit, in der Originalität der Auffassung und Durchführung. Auch die Formen der Gemmen sind eigenartig und selbständig. Flach, linsenförmig, von Rand zu Rand durchbohrt, um sie an einem Band oder einem Metallreifen zu befestigen, oder wie längliche flache Perlen gestaltet, haben die mykenischen Steine mit den babylonischen Siegelzylindern nichts gemein. Gleichfalls selbständig sind die Stoffe der Darstellung, eine unerschöpfliche Quelle für die wissenschaftliche Erforschung der Religion dieses Volkes und ihrer Beziehungen zu dem späteren Griechentum. Erst die neuesten Funde haben uns in vollem Maße darüber aufgeklärt, welche Kraft die fremden religiösen Vorstellungen auf die einwandernden Griechen ausgeübt haben und wie viele Fäden sich vom alten Kreta nach dem historischen

□ 

Abb. 56 Geschnittene Steine aus Mykenä

□ Griechenland hinüberspinnen. Da sehen wir eine Fülle phantastischer Tiere und dämonischer, halb tierischer, halb menschlicher Wesen, voran eines, das von den Hüften abwärts menschlich, aufwärts als Stier gebildet ist — das Urbild des Minotauros —, andere mit den Oberkörpern von Löwen, Adlern und anderen Tieren, Bilder düsteren Aberglaubens, wie sie sich in gemilderter Form in die griechische Religion hinüber gerettet haben. Daneben erscheinen die Gestalten der höheren Götterwelt, und auch unter diesen treten einige so klar hervor, daß man sich versucht fühlt, sie in dem griechischen Götterkreise wiederzuerkennen. Weitere Steine lehren uns, daß Bäume hohe Verehrung genossen, in denen die Gottheit waltend gedacht wurde. In den Darstellungen der Götterverehrung fallen besonders erregte wilde Tänze auf, wie sie uns auch aus historischen Zeiten für den Kult überliefert sind. Jagddarstellungen, Szenen des ernsten Kampfes, Bilder von einzelnen und zu Gruppen angeordneten Tieren und von Tierkämpfen vervollständigen den Bilderkreis, der in flüchtigem Überblick vorgeführt wurde. Alles ist gebildet mit leidenschaftlichem Temperament, das vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt. Mit Sicherheit sind die Bewegungen erfaßt und wiedergegeben, soweit nicht die noch unausgebildete Perspektive ein Hemmnis entgegensetzt. Der Reichtum der Erfindungskraft läßt immer wieder neue Gebilde entstehen und bewahrt die Kunst vor der Verödung in konventionellen Typen, der die orientalische Steinschneidekunst anheimgefallen ist. Die wenigen Abbildungen von Steinen, denen wir einige gravierte Platten von Goldringen beifügen, geben von der Bedeutung der Steine natürlich nur eine ungefähre Vorstellung [Abb. 56]. □

Am meisten gepriesen werden die ARBEITEN AUS EDELMETALL — auch der Laie, dem das Gefühl für die künstlerische Bedeutung der Vasen abgeht, pflegt diesen Erzeugnissen seine Bewunderung nicht zu versagen. Unsere

□ □

Kenntnis beruht noch immer in der Hauptsache auf den Funden Schliemanns in Mykenä, zu denen sich später andere festländisch-griechische Fundstücke gesellten. Noch sind uns die kretischen Fürstengräber verschlossen; aber was wir besitzen, ist mehr als hinreichend, um die erstaunliche Höhe des Kunstgewerbes auch auf diesem Gebiete zu ermessen.

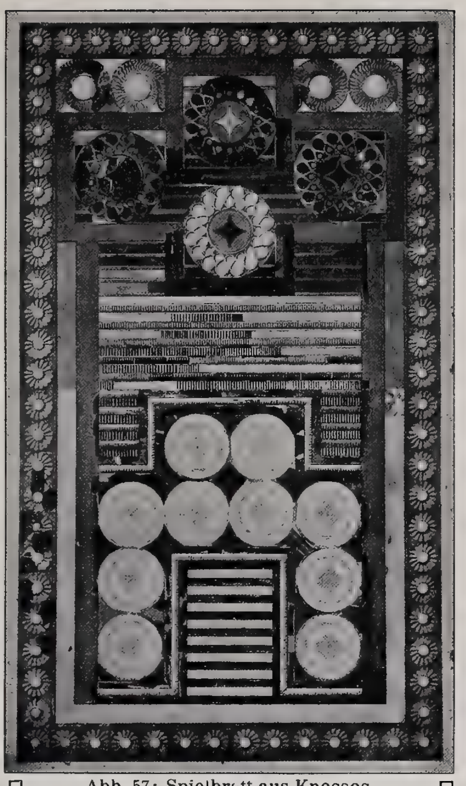
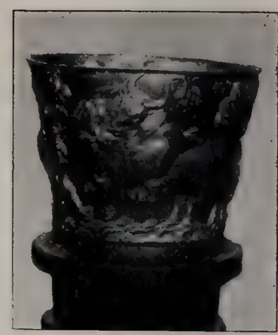


Abb. 57: Spielbrett aus Knossos

Unter den getriebenen Arbeiten stehen die beiden berühmten Becher von Vafio in Lakonien [dem alten Amyklä] weit voran; hier sind künstlerische Probleme gestellt und mit den zu Gebote stehenden Mitteln der Formgebung gelöst, wie sie erst die Zeit des Hellenismus wieder aufgreift. Die Becher, 8,5 cm hoch [Abb. 58—60], bestehen aus dem äußeren getriebenen Mantel und einem glatten Einsatz, dessen Rand über den Mantel herübergelegt ist: so wurde dem Auge die störende Ansicht der getriebenen Innenfläche des Mantels verborgen. Zeigt schon dieses Verfahren eine besondere Sorgfalt in der Herstellung — es ist bei einfacheren Bechern nicht angewendet worden — und ein starkes Gefühl für das Zweckmäßige, so beobachten wir die gleichen Grundsätze in der Vernietung der kurzen straffen Henkel, die an der geraden Wandung der Becher angebracht sind. Mit offenbarer Berechnung sind diese Nieten an der Innenseite möglichst breit geschlagen und rufen so den Eindruck ungewöhnlicher Festigkeit hervor. Die Darstellungen der beiden Becher sind auf einander berechnet, sie sind das älteste Beispiel von Gegenstücken, das wir bisher kennen. Erst nach dem vierten Jahrhundert v. Chr. wird es ganz üblich, daß Metallbecher paarweise hergestellt werden. Der eine Becher zeigt uns den Fang wilder Stiere, die zum Zweck von Schaustellungen bei religiösen Festen in Kreta — denn dort sind die Becher zweifellos gemacht — zahlreich verwendet wurden. Eines der Tiere ist mit voller Wucht in ein aufgespanntes Fangnetz gerannt, in dem es, sich überschlagend, zusammengebrochen ist. Mit großer Kühnheit hat der Künstler gewagt, die komplizierte Bewegung des Stieres wiederzugeben, freilich ohne ihrer Herr zu werden, aber wie ausdrucksvoll ist die Machtlosigkeit des gefangenen Riesen in Kopf, Hals und Vorderbeinen geschildert! Ein zweiter Stier hat vor dem Netz zurückschreckend kurz kehrt gemacht, der dritte ist anscheinend darüber hinweggesetzt und fegt in gewaltiger stürmischer Wut die hinter dem Netze lauernden Jäger hinweg — hier eine glänzende Schilderung des Triumphes elementarer Kraft über





□ Abb. 58—60: Goldbecher aus Vâfio in Lakonien □

menschliche Schwäche, dort des Sieges menschlichen Witzes über physische Überlegenheit, die schließlich doch nachgeben muß. Ganz anders führt uns der zweite Becher die Tiere vor. Noch muß der Stier zur Linken, der sich an die Gefangenschaft nicht gewöhnen kann und zornig brüllend mit dem Schweif peitscht, gefesselt werden; aber gezähmt bietet uns die Tiere die charakteristische Gruppe in der Mitte dar und rechts läuft das Bild in dem schnuppernden ruhigen Stiere in ein friedliches Idyll aus. □

In wohl abgewogenen Kontrasten ist die Komposition im ganzen wie im einzelnen durchgeführt, in jeder Bewegung durchdacht, aber so, daß sich die Absicht des Künstlers nicht vordrängt, sondern der Vorgang ganz natürlich erscheint. Ein besonderes Interesse erweckt die Landschaft — am Boden Felsen, kleinere Steine und Graswuchs, kleine Sträucher und große Bäume, nicht nach konventioneller Überlieferung wiedergegeben, sondern unter deutlicher Beobachtung der lebendigen Natur mit allen ihren Zufälligkeiten dargestellt. Hier erscheint das Gras wie vom Winde hin und her bewegt, dort ist der Stamm der Palme in der Mitte gebogen und fügt sich so dem bewegten Gesamtbilde aufs glücklichste ein. Um in der griechischen Kunst ein ähnliches Verständnis für landschaftliche Szenerie zu finden, müssen wir wieder bis in die hellenistische Zeit hinabgehen. Nur in dem einen Punkte, daß der Baum, an den das obere Netzende geknüpft ist, wie im Raum zu schweben scheint, hat der Künstler in primitiver Weise der Deutlichkeit ein Opfer gebracht; sonst aber bewegen sich Menschen und Tiere auf gemeinsamem Boden. Am oberen Rande füllen seltsame Gebilde den freien Raum, ähnlich den Ornamenten oder Korallen auf den Vasen mit den Seestücken. Wenn, wie angenommen ist, der Künstler dabei an hängende Wolken oder ferne Berge gedacht hat, so würden wir hier die unerhörte Tatsache feststellen müssen, daß bereits Zenit und Horizont in mykenischer Kunst beobachtet und dargestellt worden wären. Wahrscheinlicher ist daher, daß der Künstler hier seinem Bedürfnis der Raumfüllung nachgegeben hat, gegenüber der grandiosen Durchführung des Hauptbildes ein Zeichen naiver Kunstauffassung. — □

Ein figurenreiches Schlachtenbild enthielt ein großes, leider zerstörtes Silbergefäß, das wir zu erwähnen nicht unterlassen wollen. Von den Mauern einer hochragenden Stadt aus sehen, wie in den Schilderungen homerischer Kämpfe, Frauen



Abb. 61 u. 62: Goldener Taubenbecher aus Mykenä, sogenannter Nestorbecher, und Silberbecher aus
□ Mykenä mit goldenen Einlagen □

mit Gebärden größter Aufregung dem Kampfe zu, der sich zu ihren Füßen entwickelt. In aufgelöster Ordnung erblickt man Schleuderer und Bogenschützen, dazwischen einige Schwerbewaffnete, während unten ein Bootsmann neue Scharen von Kämpfern zu landen scheint. Auch hier ist die hügelige Landschaft mit größter Anschaulichkeit geschildert, auch hier sind die Bewegungen der Kämpfer und der Frauen weit ausdrucksvoller und lebendiger als bei den Schilderungen ähnlicher Vorgänge in der orientalischen großen Kunst. □

Während wir an diesen Gefäßen den plastischen Schmuck und die Meisterschaft der Treibarbeit bewundern, interessieren andere durch ihre Form. So vor allem der in seiner Gesamterscheinung etwas bizarre goldene Becher mit den Tauben auf den Henkeln, der sogleich bei seiner Auffindung die Erinnerung an den von Homer geschilderten Becher des Nestor wachrief [Abb. 61]. Wie ein modernes Weinglas erhebt sich über dem Fuß der gradwandige Kelch, an den die Henkel — denen der Vafiobecher ähnlich — angenietet sind. Von ihnen gehen schräge Streben herab zum Fuß, die bestimmt scheinen, dem schlanken Aufbau Halt zu geben, ohne diesen Zweck ganz zu erfüllen. □

Klar und übersichtlich in seiner Struktur ist dagegen der zweite hier abgebildete Becher [Abb. 62], der aus Silber getrieben ist, offenbar neben den steilwandigen, auf der Bodenfläche stehenden Gefäßen von der Art der Vafiobecher, die beliebteste Form. Beide Formen sind für Metall erfunden und von diesen Vorbildern in die Keramik übernommen. Echt metallmäßig ist die scharfe Knickung des Randes und die Bildung des Henkels, der auch hier mit goldenen großen Nieten befestigt ist — sie dienen dem Kelchinneren zum besonderen Schmuck. Mit Gold ist auch der Kranz kleiner Scheiben eingelegt, der den Rand vom Gefäßkörper trennt, ebenso wie die mit Zweigen besteckten heiligen Geräte, die den Schmuck des Randes bilden.

Diese Kombination von Silber und Gold, deren erstem Beispiel wir hier begegnen, ist eine speziell kretisch-mykenische Technik und hat der mykenischen Kunstfertigkeit unvergänglichen Ruhm verschafft. Häufig ist das Gold nach Art von Blattvergoldung aufgelegt, wie an dem herrlichen, lebenswahr gebildeten Stierkopf aus

Silber, den zu schildern wir nicht unterlassen dürfen. An Maul, Augen und Ohren haben sich die Reste der Vergoldung erhalten; die Hörner sind ganz aus Goldblech zusammengebogen und eine zierliche goldene Rosette sitzt auf der Stirn. Ursprünglich ragte zwischen den Hörnern ein goldener Stab mit einem Doppelbeil auf, so daß das ganze Kunstwerk ehemals ein Symbol des kretischen höchsten Gottes bildete; uns bleibt es ein bewundernswertes Zeugnis der technischen und künstlerischen Meisterschaft jener entlegenen Zeiten, das keinen Vergleich zu scheuen braucht. □

Die zweite Art der Verbindung von Gold und anderen Metallen ist die in eingelegter Arbeit. Unter diesen Arbeiten sind die mit Recht berühmtesten die bekannten aus Kreta importierten Dolchklingen [s. Tafel], die bereits oben bei der Behandlung des Dolches aus dem Grabe der Aahotep erwähnt sind. Der Schilderung des kostbaren Schildes, den Hephaistos der Thetis für Achill anfertigte, liegt deutlich die Vorstellung derartiger mykenischer Metallarbeiten zugrunde: □

> Drauf auch ein Rebengefilde, von schwellendem Weine belastet,
> bildet er schön aus Gold; doch schwärzlich glänzten die Trauben;
> und es standen die Pfähle gereiht aus lauterem Silber.
> Rings dann zog er den Graben von dunkler Bläue des Stahles
> samt dem Gehege von Zinn.

So beschreibt der Dichter eines der Bilder, die den Schild zierten, und ähnlich in der buntfarbigen Wirkung der verschiedenen Metalle sind die Dolche einst gewesen. Ein breiter Kupferstreifen ist zunächst in die Klinge eingelegt und bildet mit seinem feinen hellrötlichen Ton die Grundlage für die eigentliche Darstellung. Der Künstler der einen zeigt uns, den Stoff ägyptischen Bildern entlehnend aber selbständig weiter bildend, die Jagd von Panthern auf Wildenten im Gestrüpp eines Flußufers. Mit Blaßgold oder Silber ist der breite Fluß wiedergegeben, der sich in lebhaft geschwungener Linie die Landschaft entlang zieht. In ihm tummeln sich in dunklerer Färbung Fische, am Ufer wiegen sich langstenglige goldene Papyrusstauden in wechselnder Bewegung. Langsam anschleichend und dann plötzlich vorspringend haben sich die katzenartigen Tiere auf die Enten gestürzt, die erschreckt nach allen Seiten auseinanderflattern, soweit sie nicht schon gepackt sind. An den Tieren wechselt gelbes und blasses Gold oder Silber [das Material ist noch nicht klargestellt] willkürlich miteinander; bald sind die Tiere ganz in Gold gegeben, bald mit dem helleren Metall unter Hinzufügung einzelner Teile in Gold. Als die Metalle noch ihre ursprüngliche Farbe hatten, muß der Zusammenklang der Töne ein äußerst feiner gewesen sein. Bewundern wir an dem geschilderten Bild die Frische in der Schilderung des Tierlebens und die Freiheit der Komposition mit der für die mykenische Kunst charakteristischen Hinundherbewegung, wie wir sie schon von dem einen Vafiobecher kennen lernten, so ist nicht weniger bewundernswert eine zweite Klinge, die uns in derselben Technik eine Löwenjagd vorführt. Hier sind die nackten Teile der Männer und die Löwen in Gold, die Schurze und die mächtigen Schilde in Silber gegeben, dazu kommt bei den Schildriemen, den Schildzeichen und der Gewandverzierung ein als 'fast schwarze Masse' bezeichnetes Metall, entweder Schwefelsilber, d.h. Niello, oder Kupfer. Auch hier erinnert die Bewegung

der Löwen zueinander an die schon genannten Becher und der von dem vordersten Löwen zu Boden geschlagene Jäger findet dort gleichfalls sein Gegenstück. Andere Schwerter zeigen verwandte Darstellungen oder auch nur Muster, wie eingelegte Lilien, eines der Lieblingsornamente mykenischer Kunst, oder das gleichfalls häufig verwendete Flechtband. Das Schwert mit der Löwenjagd ist bis zum Griffansatz erhalten. Große goldene und prächtig dekorativ wirkende Nägel hielten die Griffmontierung fest. Sie war der Klinge entsprechend reich ausgestattet, bei den älteren Stücken aus Holz, das mit Gold überzogen war, bei den jüngeren, die aber auch noch kretischer Kunstfertigkeit zuzuschreiben sind, aus Elfenbein und anderen Materialien, entweder durch Muster kleiner eingesetzter Goldstiftchen verziert, oder mit Rosetten in bunten Steinen und Glasfluß. Den Abschluß bildeten prächtige goldene Knäufe mit getriebenen Ornamenten oder Darstellungen laufender Tiere. Von den Schwertscheiden, die aus Leder oder Holz waren, sind zahlreiche Goldzieraten gefunden worden. Diese Verzierungen sind so hergestellt, daß das Muster in einer Holz- oder Knochenunterlage vorgearbeitet war, über die das weiche Gold gedrückt wurde. □

Zu den wichtigsten Äußerungen des Kunstgewerbes gehören endlich ganz im Metallstil gehaltene, rein ornamental verzierte Goldbleche, bald zu großen Diademen, bald zu runden kleinen Scheiben als Gewandschmuck verarbeitet. Besonders deutlich tritt das metallmäßige der Arbeit an den Diademen zutage, zu deren jedem mehrere halbierte Diademe gehörten, die Schläfen und Hinterkopf des Trägers schmückten [Abb. 63]. Mit auffallend sicherem Gefühl sind die Rosetten auf die Platte verteilt. Zierliche Perlränder begleiten die Rosetten und Buckel und fassen sie — mit einem zweiten, in der mykenischen Ornamentik überaus beliebten Muster zusammengeordnet — wie Edelsteine ein, während ein Kranz aus leichten Ranken, durch eine Perlschnur vom Hauptornament getrennt, nach oben und unten den Abschluß bildet. Kaum anzunehmen ist, daß alle diese Verzierungen ohne Zuhilfenahme von Fassonpunzen, die die Einzelbestandteile des Musters enthielten, gearbeitet sein sollten. Vielleicht bedienten sich die Goldschmiede aber auch in Stein geschnittener oder in Bronze gegossener Formen, mit denen sie die ganzen Rosetten auf einmal herstellen konnten. Steinformen zur Herstellung von Schmuckstücken sind in Mykenä nicht selten gefunden. In sie konnte das Goldblech mit dem Holzhammer geschlagen werden, unter Zuhilfenahme von Wachs, das zwischen das Gold und den Hammer gelegt wurde, oder man rieb das Blech mit einem Holzstäbchen und bei den tiefer gearbeiteten Verzierungen mit gespitzten Metallstäbchen ein. Mit der Form in einer der angegebenen Methoden hergestellt sind wohl sicher die vielen Hunderte dünner runder Goldbleche, die zum Aufnähen auf die Kleider dienten [Abb. 64 und 65]. Hier treten zu den wunderbar fein geführten Linienornamenten Tiere, wie Schmetterlinge und Polypen in strenger metallmäßiger Stilisierung, deren Arme wie Drahtspiralen zusammengerollt sind. Wir übergehen die übrigen kleineren Goldarbeiten und fügen nur hinzu, daß die Granulierarbeit [vgl. oben Kap. I] in der älteren kretischen Kunst sich nicht findet und erst in der jüngeren beginnt, eine Rolle zu spielen, ohne jedoch zu wirklicher Bedeutung gelangt zu sein. □



□ Abb. 63: Diadem aus Mykenä □

Zu einer anderen Art kunstgewerblicher Leistung, der Kunst der eingelegten Schwerter verwandt, führt uns das kostbare, in Knossos entdeckte Spielbrett [Abb. 57 Seite 75], das zwar nicht vollständig erhalten ist, aber im wesentlichen sich hat wiederherstellen lassen. Derartige Spiele scheinen in mykenischen fürstlichen Ausstattungen üblich gewesen zu sein; Reste eines ähnlichen Spieles sind in einem der Schachtgräber in Mykenä als Beigabe für den Toten aufgefunden. An Kostbarkeit kann das in Knossos gefundene, mit den prächtigsten Arbeiten ähnlichen Zweckes (Schachspielen u. dgl.) wetteifern, wie sie nur je zur Befriedigung fürstlichen Luxus hergestellt sind, in der geschmackvollen Anordnung der Einzelheiten läßt es die meisten weit hinter sich. Die schmalen Felder des etwa 1 m langen Brettes bestehen entweder aus Elfenbein, das mit Gold überzogen ist, oder aus Bergkristall mit einer Unterlage von Silber oder blauem Glasfluß. In derselben Technik sind die Rosetten und die vier Ammonshörner am Rande und die vier großen Rosetten im oberen Teile hergestellt, an denen die Fadenumränderungen aus Elfenbein und Gold unendlich fein gearbeitet sind. Das Ganze muß von einer äußerst reichen Farbenwirkung gewesen sein. □

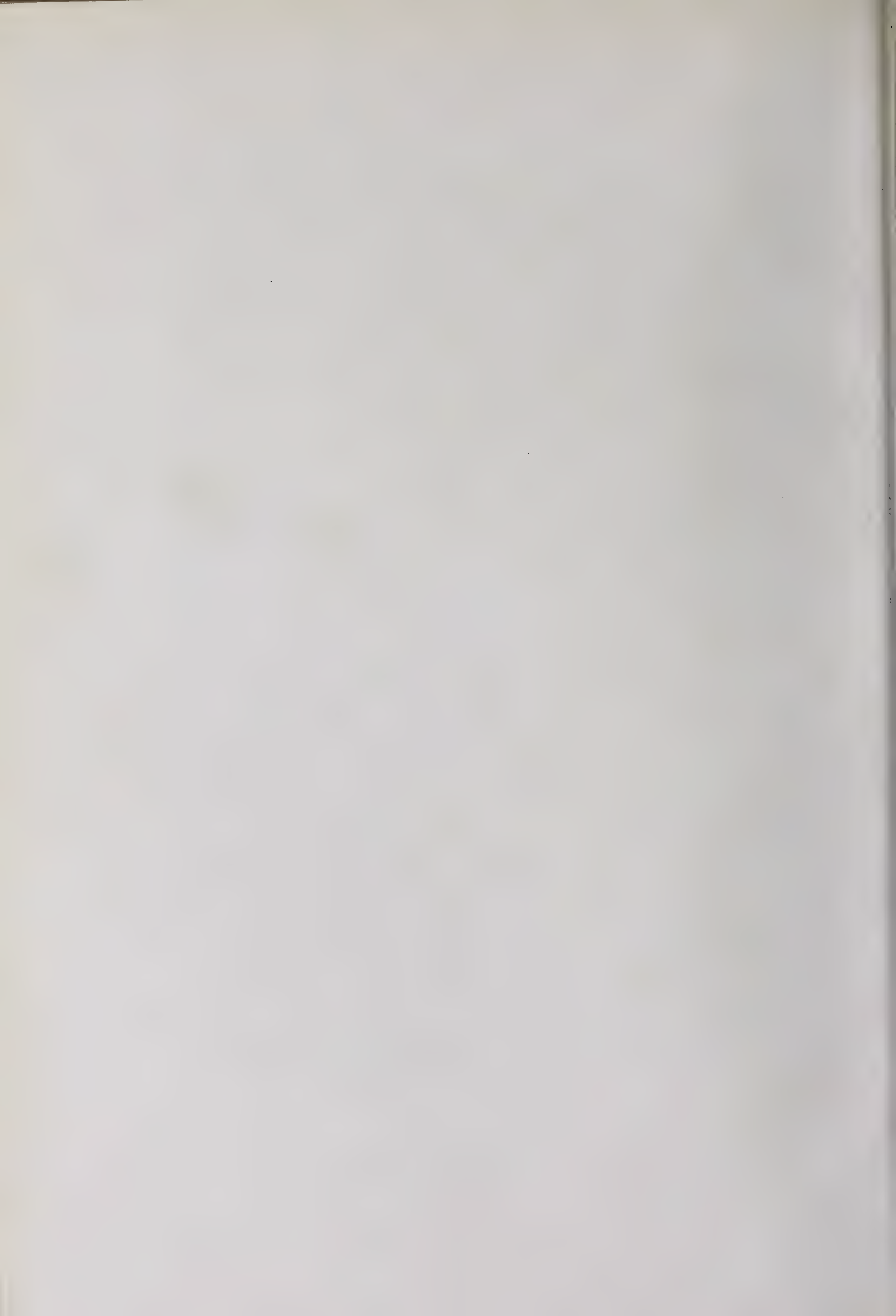
Im Verhältnis zu den Gold- und Silberarbeiten spielt die BRONZE, wenigstens nach den Funden zu urteilen, im kretischen Kunstgewerbe eine geringere Rolle. Große Kessel aus Bronze, nicht im ganzen getrieben, sondern aus einzelnen, durch zahllose Nieten verbundenen, getriebenen Platten hergestellt, fanden sich in den älteren Gräbern zu Mykenä; in den jüngeren Gräbern ebendort, schmuckvoller gestaltet, eine Kanne mit gravierten Stierköpfen am Henkel und getriebenen Stierköpfen auf einem Bande, das über die Fuge zwischen dem besonders gearbeiteten Hals und dem Gefäßkörper genietet war. Auch in Kreta sind einige reicher verzierte, der jüngeren Periode angehörige Bronzegefäße entdeckt worden, deren Hauptstück, eine 22 cm hohe Weinkanne mit angenietetem Henkel und besonders angenietetem unteren Gefäßteil, wir wenigstens erwähnen wollen. Indessen sind künstlerisch ausgestattete Bronzegefäße sehr wenig zahlreich und man möchte daher vorläufig annehmen, daß die Bronze für künstlerische Zwecke in der ältesten Zeit kaum verwendet wurde, sondern erst in der jüngeren Periode der Kultur hierfür mehr in Aufnahme kam. Auch die technische Behandlung der



DOLCHE AUS MYKENÄ










□ Abb. 64 u. 65: Goldbleche aus Mykenä □

Bronzegefäße, die Zusammennietung einzelner Teile statt Treibens im ganzen, ist noch ziemlich primitiv. Hartlötung ist bei Bronzegefäßen ebensowenig wie Weichlötung bisher nachgewiesen. Endlich sind auch die figürlichen gegossenen mykenischen Bronzen zwar gegenständlich interessant [das Berliner Museum besitzt das bedeutendste Stück, eine schlangenhaltende Göttin], aber als künstlerische Leistungen sind sie den übrigen kunstgewerblichen Arbeiten keineswegs gleichzustellen. □

Im übrigen gibt es kaum ein Material, das diese kunstfrohe Kultur ihren Zwecken nicht dienstbar gemacht hätte. Die FAYENCE zu bereiten, lernten die Kreter von den Ägyptern und verarbeiteten sie in ihrem Stil unter Verwendung der schon erwähnten Steinformen zu figürlichen und ornamentalen Schmuckstücken, die an Holzkästen oder auch, zuweilen mit Gold belegt, als Anhänger verwendet wurden [s. Tafel]. Aus Fayence sind hübsch verzierte Gefäße, größere naturalistisch behandelte Tiergruppen und besonders menschliche Figuren hergestellt, Rundbilder von Göttinnen, die von Schlangen umwunden sind und die durch die sorgfältige Angabe der Frauentracht besonders wertvoll sind. Die SCHNITZKUNST stand, wie uns die Reste zeigen, in hoher Blüte. Von solchen Arbeiten ist in Holz natürlich nur wenig erhalten, um so reicher sind die Funde von Knochen- und Elfenbeinschnitzereien, besonders von Spiegelgriffen, bei denen die breite, an der bronzenen Spiegelscheibe sitzende Platte sinnvoll mit reichgeschmückten Frauen oder Göttinnen verziert ist. Die leider sehr zerstörte Elfenbeinfigur eines Jünglings, vermutlich eines Stierkämpfers, kann in der ausdrucksvollen Bewegung und in der feinen Durchführung den besten Arbeiten der Schnitzkunst an die Seite gestellt werden. □

Die Kultur, deren kunstgewerbliche Erzeugnisse wir in kurzen Zügen zu würdigen versucht haben, ist, wie bereits hervorgehoben wurde, eine ungriechische. Sie ist den von Norden her vordringenden Griechen erlegen. Wann das geschehen ist, läßt sich nicht sagen, denn der Untergang der Kultur hat sich nicht in rasch einander folgenden Katastrophen vollzogen, sondern in langen — vermutlich jahrhundertelangen Kämpfen und Wanderungen. Als auf dem Festland schon längst

die 'Achäer' saßen, stand die alte Kultur in Kreta noch in vollem Glanze da und exportierte ihre kunstgewerblichen Produkte weiter nach den Ländern, die sie früher ihr eigen nannte. Seit dem Vordringen der Achäer trat ein langsamer und dauernder Rückgang in den Erzeugnissen des Kunstgewerbes ein. Das Kunstgewerbe verödete mehr und mehr, die Regsamkeit und Frische, die die frühere Zeit ausgezeichnet hatte, erstarb und die Ornamentik beschränkte sich auf ein gedankenloses und verständnisloses Weiterführen der alten mykenischen Motive. Wie sich die Ausübung des Kunstgewerbes im einzelnen gestaltete und welchen Anteil die Achäer an ihm genommen haben, ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ebensowenig als darzulegen, wie sich möglicherweise die politischen Verhältnisse bei und nach dem Untergange der kretischen Kultur gestaltet haben. Vielleicht ist anzunehmen, daß die achäischen Einwanderer die aufs höchste gesteigerte kretische Kultur mit Begierde ergriffen, aber in dem materiellen Wohlstand allmählicher Erschlaffung anheimfielen. Dieser allmähliche Verfall, der lange Zeiten umfaßte, rief um die Wende des ersten Jahrtausends v. Chr. einen neuen Umsturz der politischen Verhältnisse hervor, den wir als die 'dorische Wanderung' bezeichnen, eine gewaltige Völkerbewegung, die die letzten verkümmerten Reste der alten Kultur hinwegfegte. □

□ □

KAPITEL III • DAS KUNSTGEWERBE DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

Als nach den verheerenden Stürmen der dorischen Wanderung Ruhe eingetreten war, sah es mit der Kunst in Griechenland überaus kläglich aus. Man kann sich den Niedergang nicht tief genug vorstellen. Die glänzende Zeit der kretisch-mykenischen Kultur lag weit zurück in nebelhafter Ferne, durch einen gewaltigen Riß war die neue Zeit von jener getrennt und nur an einzelnen Stätten im östlichen Gebiete des ägäischen Meeres erhielt sich eine schwache Erinnerung, eine spärliche Kunsttradition aufrecht. Aus eigenem Können mußten die Griechen ihre Kunst schaffen. Es gewährt einen eigenartigen Einblick in die Beweglichkeit griechischen Geistes, zu verfolgen, wie sie ihre Aufgabe erfaßten und wie sie in der kurzen Spanne weniger Jahrhunderte, von kindlichen Anfängen ausgehend, eine Entwicklung durchmachten, deren rapides Tempo nur durch eine mächtige künstlerische Begabung zu erklären ist. □

1. DIE KERAMIK □

Das einzige Erbe, das die kretisch-mykenische Kultur den Griechen der historischen Zeit für ihre Keramik hinterlassen hatte, war die schwarze glänzende Firnisfarbe, die, seitdem sie erfunden war, im Altertum nicht wieder aus der Mode gekommen ist. Ihrer bedienten sich die Griechen, als sie von neuem begannen, ihre Tongefäße zu bemalen. Wenn man die ersten Versuche, die gemacht wurden, betrachtet, kann man sich eines gelinden Schreckens nicht erwehren. Während die mykenische Keramik frei und unbekümmert, in eminentem Sinne künstlerisch die Gefäße mit ihren der Natur entlehnten Motiven erfüllt, hat diese Freiheit hier

einer philiströsen Dekorationsweise weichen müssen, die gewiß nichts Gutes versprach. Alles, was an die geschwungene, frei geführte Linie erinnert, ist hier wie mit ängstlicher Sorgfalt vermieden, die Ornamentik ist wie mit einem Schlage in den Zustand primitiver Einfachheit zurückversetzt. Wir pflegen diese erste Stufe der wiedererstehenden Keramik nach ihren geradlinigen Mustern als GEOMETRISCHE MALEREI zu bezeichnen. Zickzacklinien, Hakenkreuze, Rhomben, Sterne, wozu sich noch die mit Hilfe des Zirkels gezogene ganze oder geteilte Kreislinie und der sog. Mäander, d. h. die geradlinige Umbildung der Wellenlinie gesellen, das ist der wesentliche Bestand der Musterkarte. Mit diesen Mustern wurde das Gefäß streng systematisch übersponnen, in einer Weise, die an die Arbeiten der Weberei oder Korbflechterei erinnert, ohne doch von diesen Techniken direkt entlehnt zu sein. An fast allen Punkten Griechenlands herrschte zu derselben Zeit dieselbe Malweise, in Böotien und Attika, im Peloponnes und auf den Inseln, in Einzelheiten lokal verschieden, aber im Gesamtcharakter durchaus gleichartig. □

Für die Weiterentwicklung kommen besonders die attischen Gefäße dieser Art in Betracht, nach ihrem Fundorte vor dem Dipylon, dem Haupttor des alten Athens, DIPYLONVASEN genannt. Hier wurde in den Jahren 1872 und 1891 ein großer Friedhof entdeckt, dessen Gräber neben Waffen und Goldschmuck zahllose geometrische Gefäße als Beigaben enthielten. Über den Gräbern standen, wie später die einzig schönen Grabstelen, so damals gewaltige Amphoren und Kratere, bestimmt, Opfergaben für die Toten aufzunehmen, zugleich aber in ihren Darstellungen den Ruhm des Verstorbenen und die Pracht seines Leichenbegängnisses verkündend. So das Gefäß, das in Abb. 66 wiedergegeben ist. Es ist ein 1,25 m großer, oben weit offener Krater [Mischkrug], durch einzelne horizontale Ornamentbänder in Streifen zerlegt, die mit Darstellungen gefüllt sind; aller freie Raum zwischen den Figuren ist mit den üblichen Ornamenten bedeckt, zu denen auch gansartige Vögel [in anderen Fällen Rehe u. dgl.] getreten sind. Die Darstellung führt uns ein großes Leichenbegängnis vor: man sieht, die Maler sind bereits von dem bloßen Ornament zur Darstellung lebender Wesen vorgeschritten, die in schematischer, eckiger Stilisierung einförmig wie Ornamente behandelt werden. Auf dem zweispännigen Leichenwagen liegt der Tote, davor und dahinter erscheinen mit klagenden Gebärden Männer, Weiber und Kinder, unten erblickt man auf Kriegswagen einen Zug bewaffneter Männer, die das weitere Gefolge bilden. Andere Bilder dieser Kunst wieder zeigen uns Landschlachten, Kämpfe und Abenteuer zur See. Allen ist dieselbe primitive Perspektive eigen. Den Malern ist es unmöglich, die Tiefe des Raumes wiederzugeben. Horizontale Flächen, wie die Bahre oder die Böden der Kriegswagen, werden in voller Größe und Ausdehnung so gezeichnet, daß sie nach dem Beschauer hin aufgeklappt erscheinen. Figuren und Gegenstände, die sich im Raume hintereinander befinden, werden, wie die Ruderer der Schiffsbilder, übereinandergestellt und die Körper so gedreht, daß die Brust in voller Vorderansicht sichtbar wird. Die großen Gefäße, die bis zu 2 m hoch sind, zeigen uns die geometrische Malerei auf dem erreichbaren Höhepunkt. Rein technisch betrachtet sind sie höchst achtungswerte

Leistungen, wie denn überhaupt die technische Veranlagung dieser Periode weit über der dekorativen steht: für die kleineren Gefäße ist die Mannigfaltigkeit der Formen höchst bemerkenswert. Aber der künstlerische Schmuck hält nicht gleichen Schritt. Der einheitlichen Verzierung großer Flächen sind die Maler nicht gewachsen, sie zerlegen diese in beharrlichem Festhalten an streng systematischer Einteilung in Streifen und gewinnen so den Raum für ihre friesartigen Kompositionen, in denen sie erzählen, was sie auf dem Herzen haben. Dieses Bedürfnis, etwas Wirkliches zu erzählen, hat das Gefühl für die künstlerische Dekoration unterdrückt und beengt, und aus dieser Beengung hat sich bei ihrer sonst glänzenden Entwicklung die griechische, wenigstens die attische Keramik, Jahrhunderte hindurch nicht befreien können. □

Bis um das Jahr 700 v. Chr. hat man in dieser Weise gemalt und wir können noch wahrnehmen, wie diese Keramik, die einer Entwicklung kaum fähig erschien, im Sande zu verlaufen drohte. Da erwuchsen ihr von außen neue Anregungen. Nicht als ob die Technik und die Formen sich verändert hätten, auch die Gruppierung des Gesamtschmuckes blieb bestehen, aber in die Ornamentik drang ein anderer Geist ein. Eine neue Formensprache machte sich geltend, die geradlinigen Muster verschwanden mehr und mehr und machten fremdartigen Ornamenten Platz, die an die verschollene mykenische Kunst anknüpfen und der orientalischen Kunst nahestehen. Ein Blick auf Abb. 67 lehrt das deutlich. Da stehen neben den alten geometrischen Männern, Vögeln, Rehen und Zickzacklinien Palmetten und rankenartige Gebilde. Löwen und Fabeltiere treten auf anderen Gefäßen auf. Das sind nicht eigene Erfindungen, sondern Anlehnungen an fremde Vorbilder und woher diese kamen, ist unschwer zu sagen: die mykenische Ornamentik, die auf dem Festlande allmählich abgestorben war, hatte sich im östlichen Teile der griechischen Welt weiter ausgebildet und war, unter Verschmelzung mit Elementen der orientalischen Kunst, an verschiedenen Stellen verschieden verändert und umgestaltet worden. Die große Kulturströmung, die das Epos nach Griechenland hinüberbrachte, hatte auch die neue Formensprache mitgeführt und der Ornamentik neue Lebenskraft zugetragen; es dauerte nur kurze Zeit, so erwachte das Interesse an epischen und mythologischen Darstellungen, die nun immer mehr um sich griffen. Zu den neuen Ornamentgebilden gehört die Verbindung der Palmette mit der Lotosblüte, die Reihen laufender oder weidender Tiere, zu den technischen Errungenschaften dieser neuen Periode des FRÜHATTISCHEN STILES die Sitte, die Innenzeichnung mit dem spitzen Stichel zu ritzen, sowie die Verbesserung der Firnisfarbe, die immer mehr einen schönen schwarzen, lackartigen Glanz erhielt. Eines der ältesten Beispiele mit mythologischer Szene bietet die sog. Nessosamphora [Abb. 69]. Wie eine Erinnerung an die vorangegangenen Zeiten muten die eingestreuten Ornamente an, die der Maler noch nicht entbehren zu können glaubte, aber ein ganz anderer, kräftiger und frischer Zug geht durch diese Malerei: welch komplizierte Szene zu schildern hat der Maler den Mut gehabt, mit welcher Begeisterung sucht er der wuchtigen Bewegung und Gegenbewegung zwischen Herakles und dem Kentauren Nessos Herr zu werden und das Ganze zu einem Gesamtbilde zu vereinigen! □

KRATER □ □ □

GLOCKEN-KRATER □

ROTFIGURIGE AMPHORA □

ROTFIGURIGE HYDRIA □ □

□ PREIS-AMPHORA

ROTFIGURIGE LUTROPHOROS

□ PREIS-AMPHORA

SCHWARZFIGURIGE LUTROPHOROS □ □

□ NIEDRIGE TRINKSCHALE

KLEINMEISTER-SCHALE □ □



GRIECHISCHE TONGEFÄSSE
IN IHREN HAUPTFORMEN





Kaum reicher an künstlerischer Begabung, aber merklich reicher an mythologischem Wissen sind die Meister des klassischen Beispiels der älteren SCHWARZFIGURIGEN MALEREI, der berühmten in Etrurien gefundenen Françoisvase, KLITIAS und ERGOTIMOS, die ihre Namen auf dem Gefäß verewigt haben [um 580 v. Chr.]. Wie aus einem breitblättrigen Kelch wächst das Gefäß empor und dehnt sich mächtig aus um sich am Halse wieder zusammenzuschließen; zwei kräftige Henkel führen die Linie des Körpers fort und lehnen sich, über der Mündung einbiegend, an diese an. In der alten Streifenanordnung sind die schönsten Geschichten der Götter- und Heldensage in größter Sorgfalt der Zeichnung erzählt, als Hauptszene der Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis [Abb. 68]. Diesen Malern kam es weniger auf die Komposition an, als auf die äußerste Sauberkeit und die größte Genauigkeit im Detail, und diese Gesichtspunkte sind auch für die übrigen gleichzeitigen Maler und für die der Folgezeit maßgebend gewesen.

Von diesen hochbedeutenden Anfängen aus erreicht die schwarzfigurige Malerei sehr schnell ihren Höhepunkt. Die Streifenanordnung verliert sich und die Darstellung beschränkt sich im wesentlichen je nach der Form des Gefäßes auf ein oder zwei größere Bilder. Als schwarze Silhouetten heben sich die Figuren von dem warmroten Grunde des feingeschlämmten Tones ab, alle auf gleicher Grundlinie, alle in Profildarstellung. Mit brillanter Sicherheit ist die Innenzeichnung eingeritzt, oft so fein, daß keine mechanische Wiedergabe eine deutliche Vorstellung von dem Original erwecken kann. Mann und Frau werden so unterschieden, daß die Frauen mit weißer Farbe über den schwarzen Firnis gemalt werden — auch ihr Auge erscheint schmaler und gestreckter als das voll und feurig blickende Auge des Mannes. Mit dunkelem Deckrot sind Einzelheiten der Tracht, auch Bart und Haar der Männer auf den Firnis aufgesetzt. □

AMPHORA [großes Vorratsgefäß], HYDRIA [dreihenkelige Wasserkanne], TRINKSCHALE und SKYPHOS [tiefer, tassenartiger Trinkbecher] sind die beliebtesten Gefäße dieser Zeit. Wer den altertümlichen Bildern zunächst kein rechtes Verständnis entgegenzubringen vermag, wird jedenfalls den wundervoll klaren, metallmäßigen Aufbau der Gefäße sofort würdigen können. Die Linien sind von einer erstaunlichen Schlichtheit und Sicherheit, die Formen der Gefäße aus ihrer Bestimmung wie mit Notwendigkeit hervorgegangen. So hob man die Hydria, wenn sie gefüllt auf dem Boden unter der Quelle stand, an den Seitenhenkeln empor, beim Gießen bediente man sich des Haupthenkels. In breitem Strahl floß das Wasser heraus, beschleunigt durch das Übergewicht des oberen Gefäßteiles. Aber die Formen sind nicht beständig, vielmehr ist zu bemerken, wie die Töpfer dauernd an den Konturen modeln und arbeiten; eine Amphora vom Jahre 580 v. Chr. sieht ganz anders aus als eine, die 20 Jahre jünger ist. Bald ist der Töpfer zugleich auch Maler, bald arbeiten sich Töpfer und Maler getreulich in die Hände. Das zeigen die Gefäßinschriften, die uns eine große Anzahl der in der Keramik führenden Persönlichkeiten kennen gelehrt haben. Exekias und Amasis hießen die bedeutendsten Kunsttöpfer um die Mitte des sechsten Jahrhunderts; von ihnen besitzen wir hauptsächlich Amphoren. Tleson und sein Vater Nearchos, Hermogenes u. a. zeichneten sich in zierlichen Schalen auf hohem Fuß aus; einer der fruchtbarsten Meister war





Abb. 66 u. 67: Geometrisches Gefäß aus Athen, sogenanntes Dipylongefäß, und sogenannte frühattische Vase um 650 v. Chr.

Nikosthenes, von dem wir noch über 100 Arbeiten besitzen. Die attische Ware war damals hochgeschätzt, wenn sie auch noch nicht allein den Markt beherrschte wie später. Viele tausend Vasen gingen nach Etrurien, wo sie vermutlich besonders gut bezahlt wurden. Bis ins Innere Kleinasiens ging der Absatz. Selbst in Gordion, der phrygischen Hauptstadt, wurde vor kurzem eine Schale von der Hand des Klitias und Ergotimos gefunden, derselben Künstler, die die köstliche Françoisvase gemacht hatten.

Die Taten der Götter und Heroen, die Stoffe der epischen Dichtung, verewigten die Maler mit besonderer Vorliebe auf ihren Gefäßen, die so für uns eine unschätzbare Ergänzung der verlorengegangenen literarischen Überlieferung werden. Wie Athena aus dem Haupt des Zeus entspringt, schildern sie mit demselben naiven Glauben, wie später die Meister der Frührenaissance die Geburt der Eva; von den Taten des Herakles erzählen sie mit sichtbarem Behagen in unzähligen Wiederholungen, wie Paris sein Urteil über die Göttinnen abgeben soll, die Hermes heranführt, wie Theseus mit dem Minotauros ringt, wie Peleus Thetis bezwingt, wie der wilde kalydonische Eber erlegt wird, wie Dionysos schmaust und seine lustige Umgebung sich unnütz macht; alles das und vieles andere sind beliebte Vorwürfe, die meist in traditionellem Schema wiedergegeben werden und nach der Begabung der Meister besser oder schlechter ausfallen. Aber die Maler hatten auch ein offenes Auge für die sie umgebende Wirklichkeit. Hier werden wir auf den Markt



Abb. 68: Detail von der Françoisvase

geführt und sehen, wie sich beim Öleinkauf Verkäufer und Kunde, der sich, gewiß nicht mit Unrecht, als übervorteilt betrachtet, mit echt südlichem Temperament zanken, dort werden Oliven geerntet oder schon zu Öl gepreßt, hier werfen wir einen Blick in ein Badehaus, wo sich junge Mädchen waschen und putzen, dort sitzen ein paar Nichtstuer in der Sonne und jubeln, wie sie die Schwalbe sehen, die ihnen den nahen Frühling verkündet. Auch die öffentlichen Spiele und die großen Feste boten den Vasenmalern reiche Anregung. Die Volksposse, die an gewissen Festen im sechsten Jahrhundert v. Chr. eine große Rolle spielte und die Vorläuferin der großen szenischen Aufführungen war, hat ihre Spuren in wertvollen Bildern hinterlassen. Zu dem großen Panathenäenfeste wurden eigene Gefäße hergestellt, die Preisamphoren, in denen den Siegern das Öl übergeben wurde. Sie schildern, neben der typisch wiederkehrenden Athena, Szenen aus den Kämpfen, die das Festprogramm enthalten mußte. Wie die Preisamphoren, wurden auch zahlreiche andere Gefäße zu ganz besonderem Gebrauche hergestellt, so die Lutrophoren, hohe, im Verlauf der Entwicklung immer schlanker werdende Amphoren, die in der älteren Zeit ausschließlich mit der Schilderung der Totenklage geschmückt waren, während später Hochzeitsdarstellungen gebräuchlich wurden: es sind das Gefäße, die man im Leben gebrauchte, um für die Braut vor der Vermählung das Brautbad einzuholen und die man unverheiratet Gestorbenen auf das Grab stellte. Die Lekythos, die später als Grabgefäß eine reiche und eigenartige Blüte erlebte, war in dieser Zeit noch das Ölgefäß des täglichen Lebens.

Die Träger des Kunsthandwerks waren in Athen während der Blütezeit vorzugsweise die Metöken, d. h. die unter athenischem Schutz stehenden zugewanderten Fremden. Ihre soziale Stellung war, wie die der Handwerker überhaupt, eine niedrige. Denn nach attischer Anschauung haftete dem Handwerker der Charakter des Unfreien an, weil er auf Bezahlung angewiesen war und seine Existenz von den Bestellungen anderer abhing. Neben den Metöken waren die Sklaven tätig, nicht in eigenen Betrieben, sondern in den von vornehmen Kapitalisten angelegten Fabriken, wo sie unter der Aufsicht sachkundiger Werkmeister, die in der Regel selbst Sklaven waren, ihre Arbeit verrichteten. Auch freie athenische Bürger erwarben sich ihren Lebensunterhalt durch das Handwerk, namentlich in älterer Zeit,

doch werden die meisten der uns bekannten attischen Vasenmaler den Metöken zuzurechnen sein. Die Einrichtung der großen Fabriken kennen wir besonders aus der späteren, römischen Zeit. □

□ □

Um den vollen Umfang der künstlerischen Bestrebungen zu ermessen, die im siebenten und sechsten Jahrhundert v. Chr. im Bereiche des ägäischen Meeres herrschten, ist es erforderlich, auch auf die den attischen Vasen gleichzeitigen keramischen ERZEUGNISSE ANDERER KUNSTSTÄTTEN einen Blick zu werfen. Man bemerkt, wie diese — böotische, melische, korinthische, protokorinthische, chalkidische, kyrenäische und viele andere — von gleichen oder ähnlichen Anfängen ausgehend, doch von einander recht verschiedene und sehr eigenartige Entwicklungen durchlaufen. Hier sehen es die Maler mehr auf die Schilderung eines Vorganges ab, ohne sich um die Form des Gefäßes und den Raum zu kümmern, dort herrschen mehr dekorative Neigungen vor, sodaß das Ornament die Darstellung überwiegt. Noch andere wählen zwar die Darstellung aus menschlichem Kreise, aber die Figuren werden in wohlabgewogenen Stellungen zu Gruppen komponiert und sind mehr Ornamente in menschlicher Form als handelnde Personen. Endlich kennen wir auch solche, die das Höchste der Kunst im Realismus sehen, die Schranken der überlieferten Stilisierung bewußt durchbrechen und mit voller Freiheit und Rücksichtslosigkeit ihr Ziel zu erreichen suchen. Man kann als ganz allgemeinen Grundsatz aufstellen: je näher dem Osten, um so stärker ist die Lust an künstlerischer Dekoration, je weiter nach Westen, die am Erzählen. Wie im Kunstgewerbe des Mittelalters und der Neuzeit, so haben auch hier einzelne Kunststätten ihre Spezialformen. Die Spezialität der rhodischen, jetzt milesisch genannten Keramik sind Teller und Kannen, die der kyrenäischen tiefe Schalen auf hohem Fuß. Die eine Kunststätte ist uns nur durch Hydrien bekannt, eine andere durch kleine Ölgefäße usw. Ein ungemein lebendiges Bild bietet diese Keramik des siebenten und sechsten Jahrhunderts neben der attischen dar. Noch ist es nicht gelungen, sämtliche Gruppen zu sondern und ihrem Ursprungsorte zuzuweisen, aber in immer klareren Umrissen treten sie aus der Masse hervor und es zeigt sich dabei, daß nicht jede Keramik ein Sonderleben führte, sondern daß durch Import Anregungen ausgetauscht und verwertet, Stoffe und Ornamente übernommen und umgestaltet wurden. Nur einzelne Beispiele können aus der Fülle des Stoffes hierfür angeführt werden. □

In der Zeit geometrischer Malerei schlossen sich die böotischen Vasenmaler an Attika an, nur mit dem Unterschiede, daß sie die Oberfläche des Tones wegen seiner Unreinheit mit hellem Überzuge versahen. Als nun die fremden Ornamente eindrangen, schieden sich attische und böotische Ware streng von einander; offenbar stand damals Böotien unter einem anderen Einflusse als Attika. Schüsseln auf hohem Fuße und flache, zum Aufhängen bestimmte Gefäße zeigen klar und deutlich einen auf das rein Ornamentale ausgehenden Sinn. In der Folgezeit verkümmert die Keramik Böotiens in unselbständiger Nachahmung fremder Muster, um erst im vierten Jahrhundert eine neue kurze Nachblüte zu erleben. Aus Melos kennen wir Gefäße, die den frühattischen nahe stehen. □

Der Gegensatz zweier Kunststätten in der künstlerischen Auffassung des Schmuckes läßt sich kaum deutlicher zeigen als durch Gegenüberstellung kyrenäischer und milesischer Erzeugnisse [Abb. 71 und 72]. Das Innenbild der kyrenäischen Schale mit den abgeschnittenen Gruppen rechts und links verrät einen auffallenden Mangel an dekorativem Gefühl darin, daß die Darstellung auf den Bildraum keine Rücksicht nimmt. Es ist als ob der Maler eine längere friesartige Komposition vor sich gehabt und dann so viel Figuren, als er in das Rund setzen konnte, angebracht und das übrige einfach weggelassen hätte. Diese Eigenschaft mangelhaften Raumgefühls teilen mehr oder weniger alle kyrenäischen Schalen, und selbst das berühmteste und vielgepriesene Werk der Gattung, die Arkesilasschale, macht darin keine Ausnahme. Dagegen bemerkt man an den milesischen Kannen und Tellern, wie die Freude am Ornament überwiegt, wie der auf den Raum hin sorgfältig angeordnete Schmuck in seiner Gesamterscheinung einem feinen bunten Teppich gleicht. Selbst wenn hier eine mythologische Szene erscheint, ist sie nicht Selbstzweck, sondern sie verschwindet unter der Fülle zierlicher Ornamentik in der gefälligen Wirkung des Ganzen. Die Beschauer der attischen und kyrenäischen Vasen sollen sich an den Heldentaten der Heroen erfreuen — solche Gesichtspunkte liegen der milesischen Kunst fern. □

Die Erzeugnisse der korinthischen Keramik waren im Altertum berühmt. Von der geometrischen Kunst ausgegangen, ergreift sie die Anregungen der östlichen Kunst mit größter Leidenschaft und schwelgt in der fremden Ornamentik und der Darstellung von Fabelwesen und Ungetümen; eigenartige Kannen, kleine Ölgefäße [Alabastra] und tiefe Tassen werden mit Vorliebe fabriziert. Immer mehr aber lenkt später auch hier die Töpferei in die Bahnen attischer Keramik ein und bevorzugt erzählende Darstellungen, für die besonders gern große, weit offene Gefäße mit genügender Bildfläche [die sog. Amphoren a colonnette] verwendet werden. — □

Für die Eigenart dekorativer JONISCHER KUNST bieten die großen bemalten TONSARKOPHAGE aus Klazomenä sehr lehrreiche Beispiele. Nur scheinbar werden hier wirkliche Kämpfe geschildert, in Wahrheit sind es von einem Mittelpunkt gleichmäßig nach beiden Seiten hin wie Ornamente angeordnete, genau entsprechende, kämpfende Figuren, die einen bestimmten Vorgang gar nicht darstellen sollen, sondern nur dekorativen Zweck haben. Daher sind auch die erklärenden Beischriften weggelassen, wie sie die für das Gegenständliche interessierte attische Malerei bei besseren Arbeiten kaum fehlen läßt. Auch die anderen Darstellungen dieser Sarkophage — besonders schön ist eine Anzahl von Tierbildern — sind nach denselben Gesichtspunkten gruppiert. Für die Technik ist wichtig, daß sich die Malerei nicht darauf beschränkt, die Figuren schwarz auf hellen Grund zu setzen, sondern, daß sich auch, allerdings nicht bei den älteren Stücken, Beispiele für die umgekehrte Malweise finden, so daß sich die Figuren hell vom schwarzen Grunde lösen. Auch bloße Umrißzeichnung auf hellem Grunde ist mit den beiden anderen Malweisen auf einem Sarkophage vereint [Abb. 73]. □

Ganz für sich stehen die sog. CAERETANER HYDRIEN da, vielleicht die bedeutendsten Schöpfungen altertümlicher Kleinmalerei. Wo sie gefertigt sind, ist




Abb. 69 u. 70: Nessosvase, Ausschnitt aus der Abwickelung, und Scherbe eines rotfigurigen Gefäßes in unvollendetem Zustande

noch nicht sicher ausgemacht. Vieles spricht für Samos als Fabrikationsort; in der Zeichnung der Pferde wird man an die eben berührten Sarkophage erinnert; jedenfalls ist Jonien ihre Heimat. Während alle übrigen etwa gleichzeitigen schwarzfigurigen Vasen bei aller Verschiedenheit im einzelnen, in der Gesamtauffassung der Stoffe und der Zeichnung doch manche gemeinsame Züge haben, sondern sich diese Hydrien auf den ersten Blick von den übrigen ab. Sie haben etwas unmittelbar Persönliches und erscheinen, obwohl sie es gewiß nicht sind, wie die Äußerungen eines einzigen kraftvollen Talents, eines Malers, der die mythologischen Stoffe nicht nur ganz anders auffaßte, als seine im Stil der Zeit arbeitenden Genossen, sondern seiner Auffassung durch wuchtigen, unter Umständen ins bewußt Humoristische übergehenden Realismus nachdrücklich Ausdruck zu verschaffen wußte. Leider erlaubt uns der Raum nur eines dieser Bilder wiederzugeben [Abb. 74], den Herakles, wie er bei dem ägyptischen König Busiris, statt selbst umgebracht zu werden, mit dem schwachen ägyptischen Gesindel aufräumt, deren sechs er zu gleicher Zeit erwürgt, den mächtigen Helden, der auch die Leibwache echter Mohren nicht zu scheuen braucht, die von der anderen Seite heranstürmt. □

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts übernahm ATTIKA die führende Rolle in der Keramik zugleich mit der Einführung einer neuen Malweise: während früher die Figuren schwarz auf dem Tongrund standen, wurde jetzt der Tongrund für die Figuren freigelassen und die Innenzeichnung statt durch Ritzung mit feinen schwarzen Firnisstrichen vorgenommen. Wie die klazomenischen Sarkophage lehren, war diese Technik schon in Jonien ausgebildet gewesen und ist von dort nach Attika übernommen. Diese Zeit — es ist die Zeit des Tyrannen Pisistratos und seiner Söhne — war eine der glänzendsten Athens und die gesamte Kultur stand damals unter dem Einfluß der Jonier. Jonische Poesie blühte an dem Hof des Pisistratos, man trug jonische Tracht, fremde Künstler von den Inseln Joniens arbeiteten in Attika und brachten der Plastik neue Anregungen, jonische Geräte wurden im Haushalte üblich und verdrängten den älteren einfachen Hausrat, der Luxus steigerte sich — und dieser Zeit genügten die alten Silhouettenbilder nicht mehr. Man brauchte für die neuen künstlerischen Anregungen neue Ausdrucksmittel. Wenn auch die ROTFIGURIGE TECHNIK nichts eigentlich Neues war, so ist doch die Erkenntnis, daß die ältere Malweise nicht genügte für das, was man auszudrücken wünschte und vermochte, als eine schöpferische Tat der Athener zu bezeichnen,





Abb. 71 u. 72: Innenbild einer kyrenäischen Schale und Rhodische Kanne

die gewiß auf entsprechende Vorgänge in der voraneilenden großen Malerei zurückzuführen ist. Mit der Einführung dieser Malerei begann eine neue Blüte in der schon zur Erstarrung neigenden Vasenfabrikation. Zahlreiche Einzelbeobachtungen gestatten uns noch, den Herstellungsprozeß dieser Vasen genau zu verfolgen. Er ist besonders deutlich an der Abb. 70 wiedergegebenen Scherbe — einem schon im Altertum nicht fertig ausgeführten Stücke — zu beobachten. Auf dem noch ungebrannten Gefäß wurden mit einem spitzen Stäbchen zunächst die Figuren mit kühnen, sicheren Strichen eingedrückt. Diese Vorzeichnungen, die man noch häufig an den fertigen Gefäßen wahrnimmt [vgl. die Tafel], haben durch ihre skizzenhafte Ausführung einen besonderen Reiz; die penible Durcharbeitung, die nun folgte, tilgte vieles von der Frische wieder aus. Auf die Vorzeichnung, die besonders zum Zweck richtiger Verteilung der Figuren auf der Bildfläche diente und die daher oft verändert wurde, folgte eine definitive Festlegung der Konturen mit Linien in einer dünnen Firnislösung. Um diese Linien wurde dann ein breiter Firnisstreifen gezogen; er sollte das Hineinfahren mit dem Pinsel beim Grundieren verhüten. Als letzte Abgrenzung gegen die Bildfläche wurde endlich eine scharfe glänzende Relieflinie aufgesetzt. Diesen Zustand zeigt die abgebildete Scherbe, in der auch bereits die Innenzeichnung vorgenommen ist. Hier brauchte also nur schwarz grundiert zu werden. Die Gefäße wurden mehrfach gebrannt, das zeigt schon die Scherbe, die, obwohl noch unfertig, doch bereits die Festigkeit des fertigen Gefäßes besitzt. Da wo der Grund über den breiten Firnisstreifen sich legt, erkennt man auf den sorgfältig gearbeiteten Vasen stets zwei Firnislagen übereinander, ein Zeichen, daß stets der letzten Grundierung noch ein Brand vorherging. Mit welchem Instrument die Maler die oft erstaunlich feinen reliefartig sich erhebenden Innenlinien herstellten, ist noch strittig. Während manche Forscher sich für eine spitze Vogelfeder entscheiden, glauben andere, daß Borsten zum Zeichnen verwendet worden seien.

Wir pflegen die erste Periode der neuen Malweise nach der noch altertümlich strengen Zeichnung als STRENGROTFIGURIGE MALEREI zu bezeichnen. In den Formen der Gefäße geht allmählich eine starke Veränderung vor sich, ebenso wie



□ Abb. 73: Teil eines Sarkophages aus Klazomenä □

in der Auswahl. Ganz neue Formen treten auf oder kommen in Mode wie der STAMNOS, ein größeres Vorratsgefäß, in seinem Körper mit zwei seitlichen Henkeln der Hydria ähnlich, aber mit niedrigerer, weiterer Halsöffnung, oder wie der PSYKTER, ein Kühlgefäß, bestimmt in den Weinkrater gestellt zu werden, das in der älteren Töpferei nur sehr vereinzelt, jetzt aber häufig vorkommt, um dann am Ende der Periode wieder zu verschwinden. Die aus der älteren Zeit übernommenen Gefäße bekommen immer deutlicher tonmäßigen Charakter, wie ihn das Material und die Herstellung auf der Töpferscheibe von selbst an die Hand gibt, während die straffere metallmäßige Linie in den Hintergrund tritt. Das Hauptinteresse wurde im Beginn der neuen Periode der TRINKSCHALE zugewendet, für die das denkbar vollkommenste Ebenmaß gefunden wurde, über das hinaus eine Steigerung nicht mehr möglich war. In den Trinkschalen, die bei den großen Gelagen die wichtigste Rolle spielten und die sich in den Händen der vornehmsten Athener befanden und gewiß tüchtig bezahlt wurden, feierte die strengrotfigurige Malerei ihre höchsten Triumphe. Auch der Kreis der Darstellungen veränderte sich, freilich ganz allmählich. Die mythologischen Stoffe, die in der älteren Zeit besonders fesselten, werden langsam zurückgedrängt, Szenen des täglichen Lebens treten an ihre Stelle. Festliche Trinkgelage, bei denen die mannigfachen Vergnügungen der goldenen Jugend, ihre nächtlichen tollen Aufzüge und verschiedentlichen Sporte bis zu den gewagtesten Situationen nicht vergessen sind, sowie Szenen der Palästra sind mit Vorliebe dargestellt. □

Wir kennen aus der Zeit der strengrotfigurigen Malerei eine größere Anzahl von Malern, die ihre Namen auf die Gefäße setzten, als aus der älteren Periode, ein Zeichen sowohl dafür, daß sich das Standesbewußtsein der Töpfer gehoben hatte, wie gewiß auch dafür, daß das Publikum den kunstgewerblichen Erzeugnissen des einzelnen Malers großes Interesse entgegenbrachte. An der Spitze steht als der älteste Andokides, der noch in der älteren Malerei groß geworden war, aber



Abb. 74: Bild einer sogenannten Cäretaner Hydria

mit voller Überzeugung zu der neuen überging. Als habe er seinen Kollegen die Vorzüge der neuen Malerei recht eindringlich vor Augen führen wollen, vereinigte er mehrfach beide Malweisen auf ein und demselben Gefäß. Dann folgen Pamphaios, Epiktetos, Kachrylion und der größten einer, die sich dem Kunstgewerbe, speziell der Töpferei, widmeten, EUPHRONIOS. Von ihm besitzen wir eine ganze Reihe von Werken, die es ermöglichen, nicht nur seine Eigenart kennen zu lernen, sondern sogar seinen künstlerischen Entwicklungsgang zu verfolgen. Er arbeitete noch in den letzten zwei Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts und war auch im neuen bis in die Zeit der Perserkriege tätig. So geistvoll wie Euphronios hat kaum einer die überkommenen Typen umgebildet und der Kunst neue Wege gewiesen. So grandios und gewaltig wie er, konnte keiner den Kampf des Herakles und des Riesen Antaios schildern, so zart und poetisch keiner die Geschichte vom Theseus, der auf den Händen eines Tritons auf den Grund des Meeres hinabgeglitten ist und vor Amphitrite erscheint [Abb. 77]. Jünger als Euphronios und nach ihm die bekanntesten sind Brygos, Duris und Hieron. Die Schalen des BRYGOS [denn daß er der Maler selbst war, ist wahrscheinlich, obwohl er sich nicht ausdrücklich als Maler, sondern als Töpfer nennt] sind ebenso wie die des Euphronios in Zeichnung und Komposition sehr persönlich. Mit den wenigen Mitteln, die dem Zeichner geboten waren, hat er trefflich zu charakterisieren gewußt. Seine Figuren zeichnen sich in der Gesamtbewegung durch Feuer und Lebendigkeit, im einzelnen durch größte Sorgfalt und eine vollendete Behandlung der Muskulatur aus [s. Tafel]. Durch häufiges Anwenden der verdünnten Firnisfarbe, auch des sonst nicht mehr üblichen Rot und Weiß der älteren Malerei, drängt er auf eine buntfarbige Wirkung hin. Geringer begabt war DURIS, nüchterner und schwungloser als Brygos, aber in seinen Darstellungen übersichtlicher. Selten drängen und überschneiden sich seine Figuren. Wieder anders stellt sich HIERON dar, als ein Meister von leidenschaftlichem Temperament, kraftvoll und frisch in seinen Erfindungen; seine Figuren

lebendig im Ausdruck, aber weniger sorgfältig in der Zeichnung als die des Duris oder Brygos. □

Neben diesen Künstlern erscheinen andere nicht minder bedeutende Meister, alle in unablässigem Streben bemüht, die Stoffe in gefälliger Form den schwierigen Bemalungsflächen, wie dem Innenrund der Schale und ihren bewegten Außenflächen anzupassen, alle in regstem Wettbewerb um die Meisterschaft und in diesem Wettbewerb nicht immer ganz vorwurfsfrei — wie denn der Maler Euthymides dem größeren Euphronios, gewiß ohne Erfolg, zu schaden suchte, indem er auf eine seiner Amphoren die anspruchsvollen Worte setzte 'Euthymides hat mich gemalt, so wie nie Euphronios'. Diese Vasenmalereien geben uns von der großen älteren attischen Malerei fast allein eine Vorstellung; nicht als ob wir in ihnen wirkliche Kopien von Bildern der großen Malerei besäßen, sondern wir verfolgen in ihnen den Niederschlag der Fortschritte, die sie machte, und die die Vasenmaler selbständig in ihren Schöpfungen verwerteten. Innerhalb der kurzen Spanne Zeit, die die strengrotfigurige Malerei umfaßt, können wir solche Fortschritte mannigfach beobachten. Noch haftet allen strengrotfigurigen Vasen die reizvolle Herbigkeit des Altertümlichen an, noch stehen die Figuren alle auf derselben Grundlinie und sind alle ins Profil gestellt; aber man bemerkt eine Entwicklung überall, z. B. in der Augenbildung, die von der Facestellung auf die Profilstellung hinstrebt, oder in der Behandlung der Gewänder im Verhältnis zum Körper. Freilich, wie sich das Gewand unter der Bewegung des Körpers verschiebt und wie das Gewand zum Ausdrucksmittel für die Bewegung werden kann, das haben diese Meister noch nicht erfaßt. Statt dessen zeichnen sie den Kontur des Körpers in die Gewandung hinein, ebenso wie die Plastiker dieser Zeit den Körper in das Gewand hineinmodellieren, ohne daß dessen Regelmäßigkeit dadurch verschoben würde.

Die auf die strengrotfigurige folgende ENTWICKELTE ROTFIGURIGE MALEREI wird gewöhnlich als 'Malerei des schönen Stils' bezeichnet und in zwei Perioden eingeteilt, deren ältere sich etwa durch die Daten 480—450 v. Chr. umschreiben läßt, ohne daß damit eine genaue Grenze gegeben wäre. Der neue kräftige Zug, der bald nach den Perserkriegen sehr augenfällig in die Vasenmalerei eindrang, ist nicht ohne starke äußere Anregungen erklärbar. Es ist erkannt worden, daß diese von der monumentalen Kunst des größten Malers des 5. Jahrhunderts, des Thasiers Polygnotos und seines Genossen, des Atheners Mikon, ausgingen. Von den Werken dieser beiden Maler, deren viele die öffentlichen Gebäude in Athen schmückten, lassen sich sogar noch Kopien unter den Vasenbildern nachweisen und vermutlich sind weit mehr dieser Bilder von der großen Malerei abhängig, als wir bis jetzt behaupten dürfen. Daß eine neue Zeit angebrochen ist, bekundet sich, ähnlich wie bei der strengrotfigurigen Malerei gegenüber der schwarzfigurigen, auch in den Formen. Besonders charakteristisch ist, daß die Trinkschale nicht mehr, wie früher, im Vordergrund steht, sondern andere Gefäßgattungen ihr den Rang streitig machen. Dazu gehören vor allem große Kratere, kelchförmige und mehr amphorenartige, wie die Françoisvase, die schon in älterer Zeit vorkamen, die aber jetzt neue, flüssigere und schlankere Konturen erhielten. Gerade der Krater bot mit seiner hohen Wandung für großfigurige Bilder, die jetzt Mode wurden, die ge-

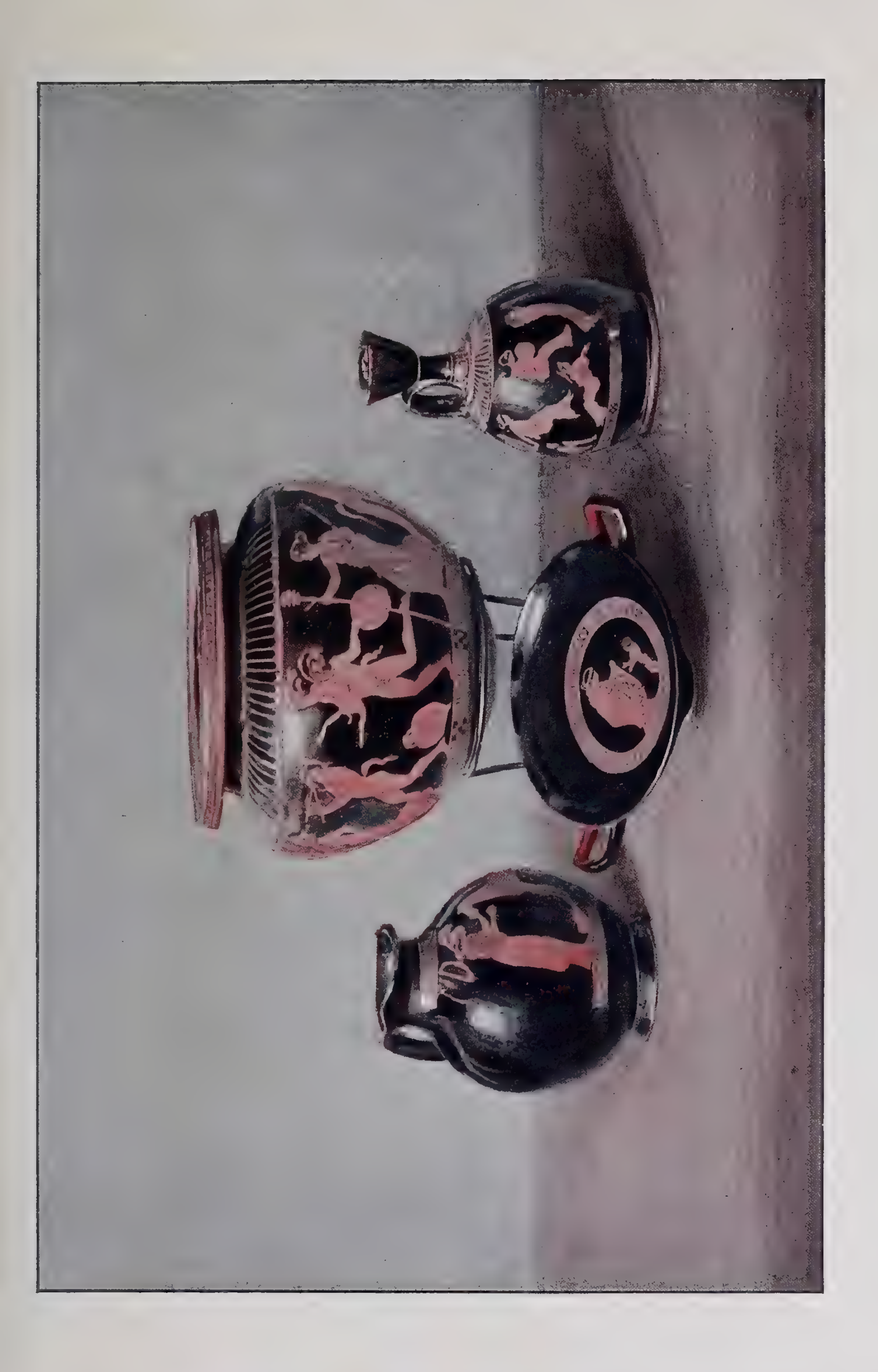
AMPHORA

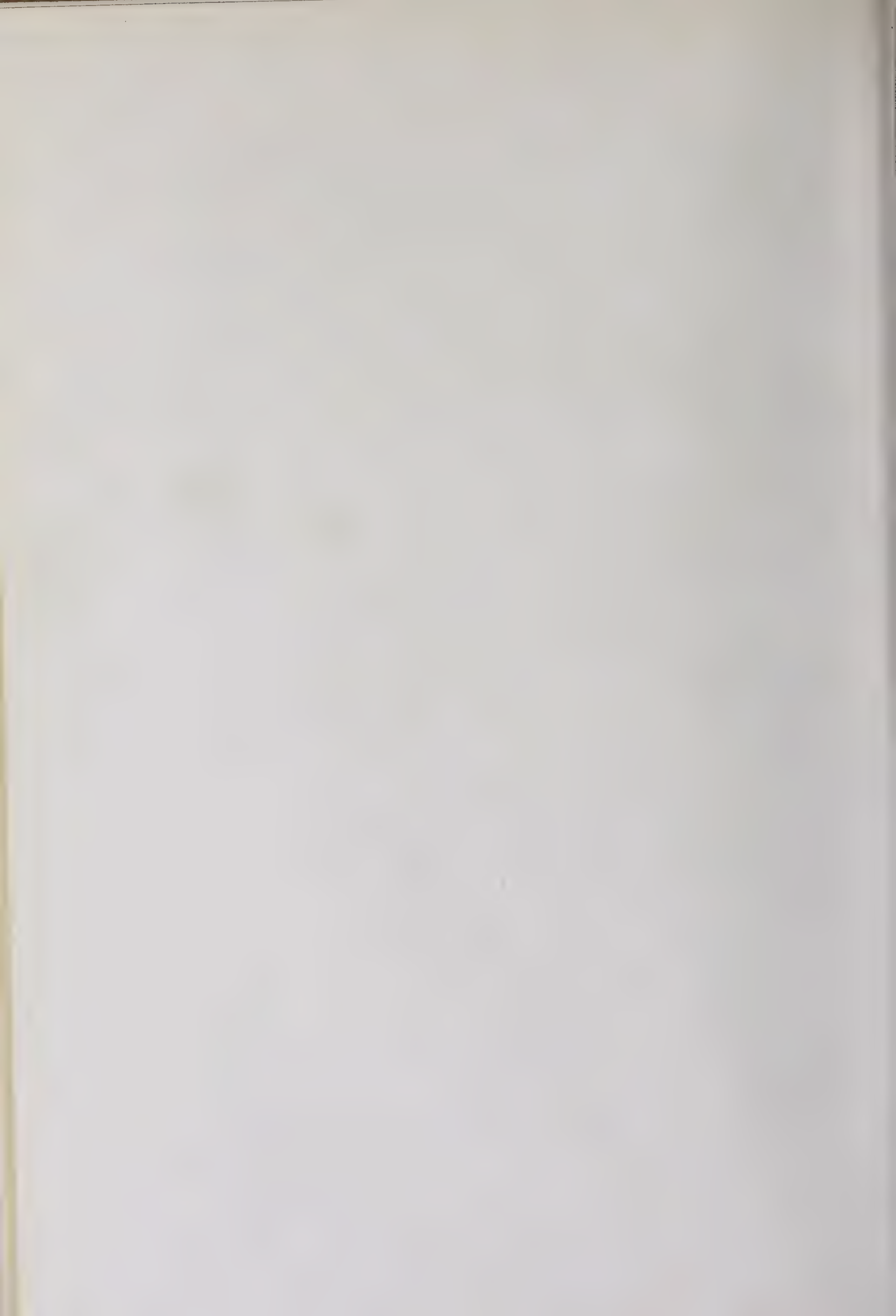
KRATER

HYDRIA



ANTIKE TONGEFÄSSE, AUS
DEM ANTIQUARIUM, BERLIN





eignete Fläche dar. Zu den üblichen Krateren trat als neue Form der Glockenkrater, zuerst verhältnismäßig schwerfällig, dann immer eleganter und feiner werdend. Beliebt wurde in dieser Zeit anscheinend wieder der Skyphos. □

Unmittelbar unter dem Eindruck der großen Malerei des Polygnot [ca. 460 v. Chr.] steht neben einigen Schalen und Stamnoi eine Anzahl großer Kratere, von deren einem wir hier einen Ausschnitt wiedergeben [Abb. 76]. Dargestellt ist ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Die Art, wie hier mit wenigen großen Figuren der Raum gefüllt ist, wie die Figuren sich mehrfach überschneiden und dadurch eine malerische Tiefenwirkung angestrebt wird, das Interesse an der Verkürzung, die Großartigkeit der Auffassung, dazu die Belebung des Bodens durch Speere, Köcher, Helme, wie wir sie auf einem anderen, gleichzeitigen Bilde finden, alles das deutet unwiderleglich auf ein malerisches Vorbild hin. Die Altertümlichkeit des strengen Stiles ist überwunden, wie ein Blick auf die Bewegung der Figuren, die Körperbildung z. B. an den Augen, die Behandlung des Gewandes zeigt. Wir wissen aus den Beschreibungen der Polygnotischen Gemälde, daß die Figuren hier nicht auf gleicher Bodenlinie standen, sondern daß der Meister seine Figuren gern wie an Abhängen über einander gruppierte. Diese Eigenschaft teilen die genannten Vasen zumeist noch nicht, die Maler stecken noch zu sehr in der alten Tradition. Nur einer von ihnen hat eine Darstellung der Argonauten und der Niobiden mit der bewegten Anordnung der Figuren in hügeligem Terrain zu malen gewagt. Die nachweisbare Kopie eines polygnotischen Gemäldes, wenn auch nicht ganz ohne eigene Zutaten und abgekürzt, ist uns auf einem Skyphos in Berlin erhalten, der, auf beide Seiten verteilt, die Darstellung des Freier mordenden Odysseus trägt [um 450 v. Chr.]. Auf der einen Seite steht Odysseus, den Bogen zum Schuß anlegend, hinter ihm, in angstvoller Erwartung, zwei der ungetreuen Mägde [Abb. 78]; auf der andern erblickt man die Freier, den einen, wie er im Rücken zu Tode getroffen, aufspringend nach der Wunde greift, eine kühne und komplizierte Ansicht des Körpers, den andern, wie er sich mit dem Tisch zu decken sucht, den dritten, wie er sein Gewand zum Schutz vorstreckt und um Gnade zu flehen scheint [s. S. 44]. Zahlreiche Reliefs, am bedeutendsten das von Gjölbaschi-Trysa in Lykien, zeigen so nahe Übereinstimmungen mit dem Vasenbild, daß man mit Recht auf ein Bild des Polygnot als Vorlage schließen mußte, der eben diese Szene im Tempel der Athena Areia in Platää gemalt hatte. In dieser Periode der Vasenmalerei haben die Maler nur selten ihre Namen auf die Gefäße gesetzt. □

Die zweite Periode der entwickelten Malerei [von ca. 450 bis 420 v. Chr.] hat ebenso wie die erste vortreffliche Leistungen aufzuweisen, namentlich in ihrer früheren Zeit, die sich unmittelbar an die ältere anschließt. Mit zum Großartigsten, was in freier schöner Zeichnung geleistet ist, gehört ein Stamnos in Neapel [Abb. 79]. In der Mitte steht das Idol des Dionysos, nach altem Brauch wie ein Pfahl gestaltet, mit einer bärtigen Maske und mit Kleidern behangen, vor ihm ein Tisch mit Früchten und Gefäßen, rings herum Mänaden. Während die eine ruhig aus dem Gefäße schöpft, erscheinen die anderen drei im Gegensatz zu ihr von stürmischer Leidenschaft ergriffen. Diese Erregung teilt sich dem Körper von den Zehen bis in die Fingerspitzen mit und läßt Bewegungen von wundervollem Reiz entstehen. Gleich



Abb. 75: Ausschnitt von einer Schale des Euphronios: Köpfe des Herakles und Antäos

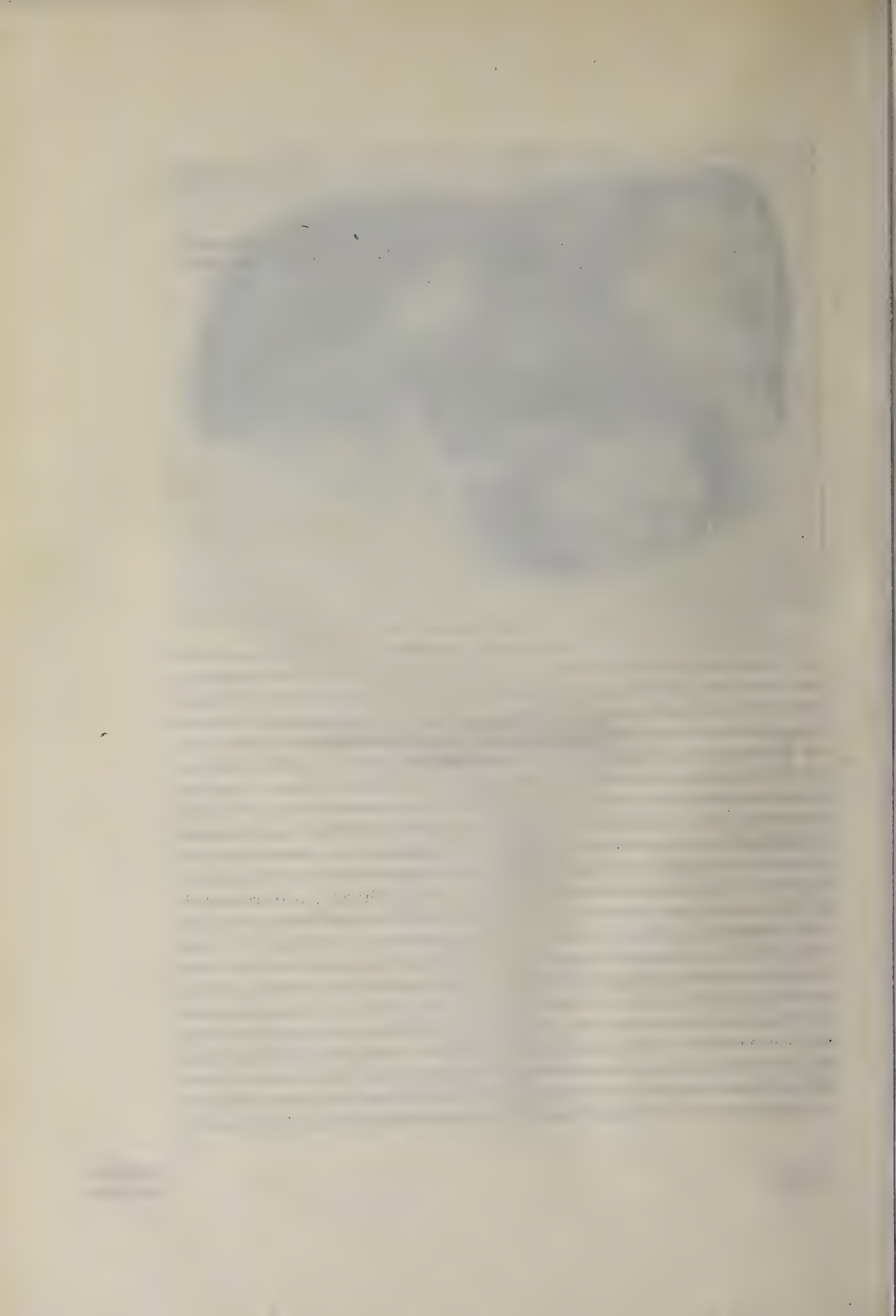
bedeutsam ist das Werk eines Malers, etwa aus dem Jahre 440 v. Chr., der die Bezauberung des Talos mit gewaltiger Kraft zu schildern wußte. Neben diesen letzten großen Schöpfungen setzt jetzt bestimmter eine neue Richtung ein, der wir entzückende Leistungen verdanken. Neben größeren kommen besonders kleine zierliche Gefäße, sogenannte Aryballoi, Kännchen und Büchsen mehr in Aufnahme und mit den zierlichen Formen zugleich ein auf das Anmutige gerichteter Stil der Zeichnung. Auch die Stoffe der Darstellungen verändern sich wiederum: auf den großen Vasen sind es häufig dramatische Szenen, wie sie durch das gleichzeitige attische Drama verbreitet wurden, hier Szenen des täglichen Lebens, besonders des Frauenlebens, oft stimmungsvolle Situationsbilder und von mythologischen Stoffen solche, in denen es sich um Liebe handelt, Aphrodite mit Eroten, Parisurteil, Mädchenraub u. a. Der Höhepunkt dieser Richtung wird am besten durch die Hydria des bedeutenden Malers MEIDIAS bezeichnet, die vielleicht um die Jahre 440 bis 430 v. Chr. gemalt ist. Hier stellte er dar [s. Tafel], wie die jugendlichen Dioskuren sich ihre reizenden Bräute, die Töchter des Leukippos rauben. 'Der Künstler schwelgt geradezu wie in einem Meer von Schönheit und Anmut, und was er verherrlicht, ist Jugend und Liebreiz, ist Liebe und Wonne, und seine Gestalten sind mit jeder Bewegung, bei allem Ernste der Situation, wie getaucht in ein Bad sch[illegible]ng-voller Schönheit und Grazie.' Man bemerkt bei diesen späten Gefäßen eine e[illegible]-artige, vermutlich durch die entwickelte große Malerei angeregte Behandlung der Gewänder, die in zahllose Fältchen zerlegt sind und sich wie durchsichtig um die Körperformen legen. Reicher Schmuck spielt eine Hauptrolle in diesen Darstellun-

VON DER ILIUPERSISSCHALE DES
BRYGOS: ZERSTÖRUNG TROJAS

VORZEICHNUNG EINER
ROTFIGURIGEN MALEREI

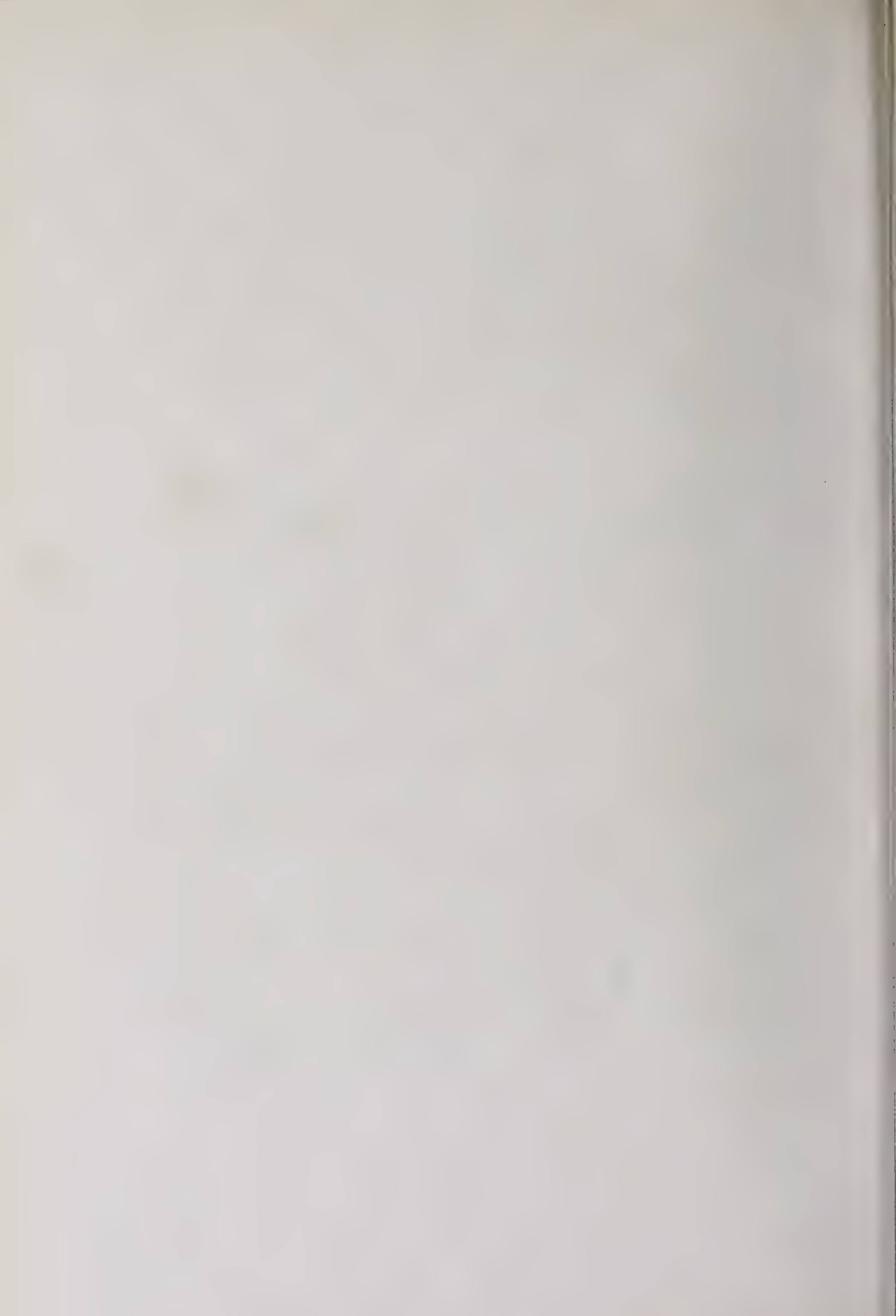
HYDRIA DES MEIDIAS MIT DEM RAUBE DER
LEUKIPPOSTÖCHTER DURCH DIE DIOSKUREN
· ABWICKELUNG ·













□ Abb. 76: Krater mit Amazonenschlacht aus Bologna. Ausschnitt aus der Abwickelung □

gen und zur Erhöhung der Zierlichkeit des Eindrucks wird, wie schon gelegentlich bei älteren Gefäßen, Gold reichlich aufgesetzt. In der Darstellung des Menschen wird die schöne Pose besonders bevorzugt, das Gesicht wird mit großer Vorliebe in das Dreiviertelprofil gestellt. Die gemeinsame Bodenlinie ist nicht mehr die allein übliche, sondern die Vorgänge spielen sich gern in bewegter Landschaft ab, in der die Figuren malerisch über die ganze Bildfläche verteilt werden können. □

Der Glanz der attischen Vasenmalerei erlischt mit dem ausgehenden fünften Jahrhundert. Es sind auch später noch Vasen bemalt worden und es sind uns namentlich aus Südrußland attische Vasen erhalten, die anscheinend dem vierten Jahrhundert angehören. Aber die Frische und Kraft der älteren Zeit besitzen diese durchaus nicht mehr. Die Vasenmalerei hat sich in Attika, nachdem sie im fünften Jahrhundert eine erstaunlich rasche Entwicklung durchgemacht hatte, überlebt, und in der Keramik traten andere Formen und anderer Schmuck auf, der mit der Malerei nichts mehr zu tun hat. Dagegen ist im Anschluß an die attische Malerei in den griechischen Kolonien Unteritaliens eine neue Vasenmalerei emporgeblüht, die sehr bedeutende Leistungen aufzuweisen hat. Bevor wir auf diese sowie die spätere griechische und römische einen flüchtigen Blick werfen, haben wir noch der bereits erwähnten attischen Lekythos zu gedenken, eines Gefäßes, das seine ganz besondere Geschichte hat. □

Die LEKYTHOS ist ein Gefäß, das ursprünglich zum Einkauf und Aufbewahren des täglichen Ölvorrats diente, und gehört als solches zu den unscheinbarsten





□ Abb. 77: Theseusschale des Euphronios Abb. 78: Attischer Skyphos mit Freiermord □

Gegenständen antiker Topfware. Seiner Bestimmung als Ölgefäß ist die Form angepaßt. Der eigentliche Gefäßkörper, in der Zeit der schwarzfigurigen Malerei leicht gewölbt, später immer gradliniger gebildet, steigt schlank auf, um sodann in scharfer Kante zum Halse umzubiegen, der eng und lang ist, so daß das Öl langsam herausfließt; ein breiter Mündungsrand, der in der späteren Zeit immer höher und charakteristischer wird, schließt nach oben das Gefäß ab. Massenhafte Lekythen des sechsten und fünften Jahrhunderts sind uns erhalten, die sich in der Art der Bemalung von den übrigen Vasen ebensowenig unterscheiden, wie in den Stoffen der Darstellung. Im Anfange des fünften Jahrhunderts beginnt die sepulchrale Bedeutung der Lekythen sehr bestimmt hervorzutreten und von da ab gewinnt ihre Bestimmung als Grabgefäße immer mehr an Boden. Die Lekythen werden jetzt mit Ausnahme des Fußes und der Mündung mit weißem Ton überzogen und auf diesen wird, zuerst noch mit schwarzem Firnis, später mit bunten Farben gemalt. Wie die Gefäße zu Grabvasen wurden, ist leicht zu erklären. Nachdem dem Toten von der Hand des nächsten Verwandten Auge und Mund geschlossen waren, wurde er von den Frauen der Verwandten und Angehörigen gewaschen und gesalbt. Die Lekythen, die die duftenden Öle enthielten, mit denen man dem geliebten Toten den letzten Liebesdienst erwiesen hatte, gab man ihm mit in das Grab. Aber nicht nur im Grabe finden sich diese Gefäße, sondern man pflegte sie, ähnlich unseren Kränzen, auch auf die Stufen des Grabdenkmals zu stellen, bei seiner Aufrichtung und gewiß auch bei Erinnerungsfeiern, die dem Toten galten. Dem Gebrauche entsprechend sind die Darstellungen ausgewählt. Hier ist es Charon, der Totenfährmann, der die von Hermes geleiteten Toten im Nachen über den Acheron fährt, während kleine Seelchen hin und wieder flattern, dort wird von liebenden Händen das Grab mit Binden geschmückt, bald liegt der Tote auf der Bahre und wird von den Seinen betrauert, bald sehen wir ein Bild innigen Familienlebens, das durch den Tod gestört ist: eine Fülle von wehmütiger Poesie und zarter Empfindung ist in den anspruchslosen Bildchen ausgedrückt, die zu dem schönsten gehören, was uns die attische Kleinkunst hinterlassen hat [Abb. 80].



□ Abb. 79: Vom Stamnos zu Neapel: Dionysosherme und Mänaden □

Die buntfarbige Malerei ist aber nicht auf die Lekythen beschränkt. Aus der Zeit der strengrotfigurigen Malerei ist uns eine Anzahl bedeutender Schalen mit bunten Figuren auf weißem Grunde erhalten; zu derselben Zeit und später finden wir kleine Salbfläschchen und Büchsen aller Art in dieser Technik, auch andere Formen treten vereinzelt auf. Mit Recht ist angenommen worden, daß die Malereien der Lekythen und der Schalen durch die buntfarbige Marmormalerei angeregt sind und so gewinnen diese Gefäße auch insofern einen besonderen Wert, als sie uns von der Farbenwirkung und Farbenbehandlung der verlorenen großen Malerei wenigstens eine entfernte Vorstellung vermitteln. So zeigt uns eine Lekythos in den Königlichen Museen zu Berlin aus der Zeit um etwa 440 zum ersten Male deutlich die Angabe des Schattens und gibt so für die Entwicklung der Malerei einen wichtigen Fingerzeig. □

Die UNTERITALISCHEN VASENMALER haben, wie schon erwähnt, das Erbe der attischen Vasenmalerei angetreten. Schon um die Jahre 440—430 v. Chr. finden wir in Unteritalien einheimische Gefäße, die den gleichzeitigen attischen in Form, Dekoration und Komposition so ähnlich sind, daß sie sich schwer von ihnen unterscheiden lassen. Sie sind entstanden im engsten Anschluß an die attische Importware, die möglicherweise von der im Jahre 444 gegründeten attischen Kolonie Thurioi nach dem Hinterland vermittelt wurde. Am Ende des Jahrhunderts, als die Athener infolge ihres kriegerischen Unglücks ihr Absatzgebiet im Westen verloren hatten, bildete sich jedoch eine ganz selbständige Vasenfabrikation aus, deren Zentrum Tarent war, während in zweiter Linie die 'lukanische' Kunststätte steht, vielleicht mit Poseidonia [Pästum] als Mittelpunkt. In den Tarentiner Prachtamphoren, großen bauchigen Gefäßen mit weiter Mündung wie die Kratere und wundervoll geschwungenen Volutenhenkeln, bewundern wir die Hauptleistungen großgriechischer Vasenfabrikation. Es sind Gefäße von gewaltigen Dimensionen, technische Leistungen ersten Ranges und von vollendeter dekorativer Wirkung, prächtig im besten Sinne des Worts [Abb. 81]. Neben ihnen sind andere schlanke Amphoren beliebt und Formen wie mächtige Kratere, hohe, schlanke Gefäße mit

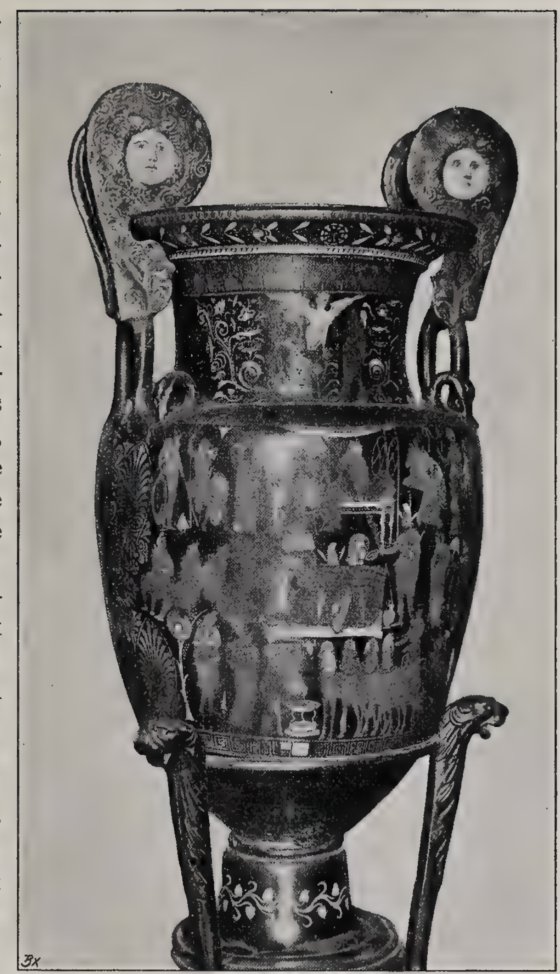


Abb. 80: Lekythos

langen, fast überkünstlich geformten Henkeln, Kannen und Teller. Die Figuren stehen frei im Raume oder sind, wie gewöhnlich bei den Amphoren in drei, nicht streng geschiedenen Reihen übereinander angeordnet. In Bewegung und Ausdruck zeigen sie ein gesteigertes Pathos, das überhaupt den Grundzug dieser Malereien bildet. Die Stoffe der Darstellungen sind oft hochdramatisch und abhängig von der attischen Bühne, besonders, wie es scheint, von den Tragödien des Euripides, daneben aber wirkten auch die einheimisch Tarentinischen Possenspiele auf die Malerei ein. Unter ihrem Eindruck stehen zahlreiche Bilder mit lustigen komödienhaften Szenen. Sehr häufig sind endlich, entsprechend der Verwendung dieser Gefäße zum Schmuck der Grabkammern, große Bilder mit Szenen aus der Unterwelt auf der Vorderseite, und auf der Rückseite Darstellungen des Gräberkultus mit dem Grabbau in der Mitte. Mit den figürlichen Darstellungen ist in reichem Maße das Ornament verbunden und gerade im rein Ornamentalen spricht sich die dekorative Richtung dieser Kunst ebenso deutlich aus, wie in den Formen der Gefäße. In diesen Ornamenten herrscht der Naturalismus vor, der dadurch erhöht wird, daß durch geschicktes Abschattieren in verschiedenen Tönen stark plastische Wirkungen angestrebt werden. Unter den einfacheren Tonarbeiten sind besonders die großen, wenig beachteten Fischteller hervorzuheben, deren Oberseiten mit allen möglichen Sorten von Fischen bemalt sind. In diesen mit erstaunlicher Lebenswahrheit gezeichneten Fischen offenbart sich die nicht geringe Begabung der Tarentiner Maler vielleicht mit am glänzendsten. Unter den lukanischen Malern war Assteas, der seine Signatur mehrfach seinen Arbeiten beigesetzt hat, eine der führenden Persönlichkeiten, ein Mann von großer Leidenschaft in der Ausdrucksweise und bedeutendem Können. Neben ihm stand sein Genosse Python, der in seinen Malereien besonders auf großen Farbenreichtum Wert legte. Die große Masse dieser besseren Gefäße gehört dem vierten Jahr-

hundert v. Chr. an, aber die Malerei erstreckte sich vermutlich noch weit in das dritte Jahrhundert hinein. □

Die Entwicklung der Keramik in Griechenland in den letzten Jahrhunderten v. Chr. im geschichtlichen Zusammenhang darzustellen, ist vorläufig noch nicht möglich. Wir pflegen diese Zeit vom Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts an, als die Diadochen, die Nachfolger Alexanders des Großen in Syrien, Kleinasien, Ägypten eigene blühende Reiche gründeten, bis zum Untergange der griechischen Freiheit durch die Eroberungen der Römer, als die Zeit des Hellenismus zu bezeichnen. Unsere Kenntnis der Keramik beschränkt sich im wesentlichen auf eine Anzahl von Gruppen, von denen hier die wichtigsten hervorgehoben werden sollen. Für die HELLENISTISCHE KERAMIK ist am bezeichnendsten das Zurücktreten der Bemalung gegenüber dem Reliefschmuck. Darin macht sich der Einfluß der Metallindustrie geltend, die in dieser Zeit eine große Bedeutung gehabt hat.



□ Abb. 81: Tarentiner Prachtgefäß □

In den Formen noch ganz in der Tradition der älteren Keramik bewegt sich eine Reihe schwarz gefirnißter Hydrien, Amphoren, Kratere und anderer Gefäße des vierten Jahrhunderts v. Chr., deren Körper mit plastischen, metallartig wirkenden Riefelungen versehen ist. Die Gefäße zeigen in der tadellosen Führung der Konturen, in der schön bewegten Oberfläche, in dem glänzenden Firnis, vor allem aber in dem besonderen Schmuck leichter goldener Zieraten, die ketten- oder girlandenartig wie zufällig um den Hals der Gefäße gelegt sind, einen hohen Grad künstlerischen Feingefühls. Zwar sind diese Gefäße Nachahmungen metallener Vorbilder, aber sie dürfen dabei den Anspruch selbständiger keramischer Leistungen erheben. Das kann man nicht von den übrigen Gattungen sagen. Entweder sind es unscheinbare Gefäße mit schwarzem Überzug und leicht eingepreßten Verzierungen, wie sie in der ganzen griechischen Welt verbreitet sind [4.—3. Jhdt.], oder solche mit plastisch aufgesetzten, zuweilen vergoldeten Zieraten [3. Jhdt.], oder

in Anlehnung an ältere Vorbilder, mit weißem Überzug und gelbrot aufgemalten einfachen Mustern [3. Jhdt.]. Besonders wichtig für unsere Kenntnis der gleichzeitigen Metallindustrie sind die sog. Megarischen Becher [3. bis 2. Jhdt.], schwarze oder grauschwarze halbkugelförmige Gefäße, zuweilen von hoher Schönheit in der Dekoration. Girlanden aller Art, bakchische Embleme und bildliche Darstellungen in Relief bilden ihren Schmuck. Die gegenständlich bedeutendsten sind die sog. Homerischen Becher, zumeist in Böotien gefunden, wichtig durch die Reichhaltigkeit der vielfach unbekannten Epen entnommenen Darstellungen und dadurch eine wertvolle Ergänzung der spärlichen literarischen Überlieferung. Diese Becher sind unmittelbar nach dem Metallvorbild in Ton übertragen. □

Aus diesen und anderen Elementen heraus entstand die römische SIGILLATA-WARE, jene glänzend roten, reliefgeschmückten Becher, Schalen, Teller und Schüsseln, deren Hauptfabrikationsort das alte Aretium war; Gefäße von großer Vollendung in der technischen Herstellung [Abb. 82]. Sie sind, obwohl schon früher nachweisbar, die beliebteste Ware der römischen Kaiserzeit und an sie knüpfen die in den römischen Provinzen gefertigten roten Reliefgefäße an, in denen die antike Keramik ausklingt. In dem engen Rahmen einer kurzen Übersicht ist es unmöglich, auf die zahlreichen höchst interessanten Erscheinungen der provinzialen Keramik näher einzugehen. □

2. ARBEITEN IN BRONZE □

Für die Darstellung der antiken Metallindustrie [Toreutik] in geschichtlichem Zusammenhange fehlt es an genügendem Material. Während wir bei den Vasen lange geschlossene Reihen haben, müssen wir uns hier mit Einzelfunden begnügen. Das gilt namentlich für die ältere Zeit. Erst von der hellenistischen Zeit an fließen die Quellen der monumentalen Überlieferung reichlicher, besonders durch die Funde von Pompeji und Umgegend [siehe Tafel], durch die wir von der kunstgewerblichen Verarbeitung der Bronze, auch des Silbers, die beste Vorstellung gewonnen haben. □

Die BRONZE ist eine Mischung von Kupfer und Zinn. Wie schon oben dargelegt ist, ist das im Altertum fast durchgängig beobachtete Mischungsverhältnis 90:10. In den spätgriechischen Bronzen ist der Zinngehalt jedoch etwas höher und wächst namentlich in den hellenistischen Bronzen Ägyptens bis auf 25 Prozent. Das Kupfer lieferte den Alten besonders die Insel Cypern, die dem Metall den Namen gegeben hat. Schon Homer kennt den Kupferreichtum der Insel und bis in die römische Kaiserzeit hinein hat sich der cyprische Bergbau auf der Höhe gehalten. Mit Cypern wetteiferten in Spanien die Kupferminen der Provinz Huelva am Rio Tinto, wo seit alters her die Karthager und vor ihnen die Phönizier Kupfer abbauten; die römischen Schriftsteller erzählen von erstaunlichen Ausbeuten, die dort gewonnen wurden. Gegen diese beiden Hauptplätze kommt das eigentliche Griechenland kaum in Betracht. Nur für Euböa wird ein umfangreicher Betrieb erwähnt, der jedoch zur Zeit des Augustus bereits eingestellt war. Auch in Korinth, dessen Erzarbeiten berühmt waren, wird Kupfer gewonnen worden sein. Das Zinn, bestimmt, das weiche Kupfer zu härten, scheint schon im frühen Altertum aus England geholt und auf Handelswegen in das Gebiet der Mittelmeerländer gelangt zu sein. □

Die Alten unterschieden mehrere BRONZEARTEN. Als älteste war hochberühmt die delische Bronze, die der große Bildhauer Myron besonders gern verwendet haben soll, dann die äginetische, die Polyklet bevorzugte. Den größten Ruhm trug das korinthische Erz davon, über dessen Entstehung fabelhafte Berichte im Altertum im Umlauf waren. Soviel ist sicher, daß die Alten viel experimentiert haben um die denkbar schönste Metallwirkung zu gewinnen; wir kennen Bronzen, die gar kein Zinn enthalten, sondern nur aus $^{7}/_{12}$ Kupfer, $^{1}/_{12}$ Gold und $^{4}/_{12}$ Silber bestehen.

Was den antiken Bronzen für unser Auge besonderen Reiz gibt, ist neben der Kunstform die PATINA, die in allen möglichen blaugrünen Tönen schimmernden Veränderungen des Metalls an der Oberfläche. Heute wird kaum eine Bronze hergestellt ohne irgendeinen Überzug zu erhalten, der den Goldglanz des Metalls verhüllt. Schon in der Renaissancezeit bevorzugte man die dunkle Abtönung der Bronze, die durch längeres Liegen des blankpolierten Kunstwerks im sog. Formsande entstand. Solche absichtliche Verdunkelung des Goldglanzes lag den Alten fern. Freilich hatten schon im Altertum bronzene Denkmäler häufig eine Patina angenommen und wir wissen, daß sich die Kunstkenner des 1. und 2. nachchristlichen Jahrhunderts darüber stritten, ob eine Art emailglänzender Patina, die jetzt so genannte Edelpatina — wie sie beispielsweise in herrlicher Schönheit der berühmte Wagenlenker von Delphi zeigt — durch Zufall entstanden, oder mit Absicht herbeigeführt sei. Aber es läßt sich durch viele unwiderlegliche Gründe beweisen, daß die Alten in ihren Bronzearbeiten lediglich eine glänzende Metallwirkung anstrebten, die sie auf alle mögliche Weisen zu bewahren suchten, am sichersten dadurch, daß sie die Oberfläche vergoldeten. Für die VERARBEITUNG DER BRONZE haben die Alten zahlreiche Methoden gekannt. Im festen Zustande wurde das dehnbare Metall besonders durch Treiben in die beabsichtigte Kunstform übergeführt. Die TREIBTECHNIK ist uralt und wir sind ihr schon mehrfach in unserer Darstellung begegnet. Ihre Handhabung wird sich kaum von der heute geübten unterschieden haben; dagegen ist das Maß der Verwendung im Vergleich zu heute ein tausendfach größeres. Unzählige getriebene Reliefs zierten ehemals die täglichen Geräte und Gefäße, die Möbel und die Waffen; unzählige Reliefs die Weihgeschenke an die Götter und die verfügbaren Flächen an den Götterbildern selbst. Mit einer Nadel wurde auf der Unterseite der Kontur der Darstellung vorgezeichnet und diese dann unter häufigem Glühen des Metalls über einem Bleiklotz oder dem Treibpech herausgehämmert, dann von der anderen Seite in derselben Weise behandelt und so mehrfach gewendet, bis das Ganze fertig stand. Die Alten verstanden das geschmeidige Metall in einer Weise zu ziehen, die an Virtuosität alles Spätere hinter sich zurückläßt. Für das sechste Jahrhundert v. Chr. sind einige aus einem Stück getriebene Greifenköpfe aus Olympia, für die hellenistische Zeit die berühmte Silberschale aus Hildesheim mit der sitzenden Athena vielleicht die bewundernswertesten Leistungen. Auch im Treiben großer Gefäße waren die Alten Meister. Gefäße sind noch getrieben worden, als man längst erfunden hatte, sie durch Guß herzustellen. □

Als bequemes Hilfsmittel bediente man sich bei ganz dünnen Bronzeblechen der Formen und zwar entweder der Steinformen, die namentlich zur Herstellung



□ Abb. 82: Aretinisches Gefäß □

goldener Zieraten benutzt wurden [vergl. Seite 79], aber wohl auch bei Bronze Verwendung fanden, indem man das Metall in die Vertiefung eindrückte, oder der gegossenen Metallform, die bei größerer Festigkeit ein Hineinhämmern des Bronzeblechs zuließ, so zwar, daß über das Bronzeblech eine Bleiplatte gelegt wurde, auf die geschlagen wurde. Metallformen sind uns aus dem Altertum erhalten und ebenso Bronzebleche, z. B. Gürtel und Diademe, aus Böotien, die nur in der Metallform hergestellt sein können. An ihren sich wiederholenden Ornamenten erkennt man deutlich die Stellen, wo jedesmal die Form wieder neu angesetzt wurde. Gestanzte Bleche, d.h. solche, die mit einem Schlage auf das bleiunterlegte Blech gewonnen wurden, kannte das Altertum nicht; auch nicht, wie angenommen wurde, die Doppelstanze, zwischen die das Blech unmittelbar gelegt werden konnte, so daß das erhabene Relief der einen das Blech in das vertiefte Muster der anderen beim Schlage einpreßte. □

Für den BRONZEGUSS kannten die Alten bei künstlerischen Arbeiten eigentlich nur ein Verfahren, nämlich den Guß mittelst verlorener Form, ein Verfahren, das anscheinend schon in der zweiten Stadt Troja geübt worden ist. Zwar sind in Troja auch Steinformen gefunden mit Spuren starken Brandes, die den Beweis liefern, daß in sie Metall gegossen wurde, aber diese offenen Formen sind nur für einfachste Gegenstände brauchbar gewesen; feinere Details kann man aus Stein überhaupt nicht mit strengflüssigem Metall wie Bronze, Silber oder Gold gießen. Das Verfahren, das die Alten beim Guß mit verlorener Form anwendeten, bestand im wesentlichen darin, daß sie zunächst den zu gießenden Gegenstand in Wachs modellierten. Das Modell wurde mit Lehm umgeben, dem Ziegelmehl beigemischt wurde. In diesen Mantel wurde, nachdem er getrocknet war, an geeigneter Stelle ein Loch angebracht und dann das Ganze erhitzt, so daß das Wachs ausfloß. Durch die Öffnung, den Gußkanal, wurde das Metall in die entstandene Höhlung eingegossen und nötigenfalls durch den Mantel einige kleinere Kanäle in den Hohlraum geführt, unsere Pfeifen, die der Luft beim Einfluß des Metalls den Austritt gewährten. Nach dem Erkalten wurde der Mantel zerschlagen und es erfolgte nun die genaue Nacharbeitung. In diesem Verfahren stellten die Alten die kleinen, zu vielen Tausenden auf uns gekommenen Statuetten her, ebenso wie ihre bronzenen Geräte, Gefäßhenkel und Gefäßfüße mit ihrem besonderen plastischen Schmuck. Die so gewonnenen Güsse waren massiv, waren Vollgüsse. Schwieriger war der Hohlguß, der bei Gefäßen, großen Statuen und auch bei einzelnen Zieraten, z. B. in Form von Tierköpfen, oder bei Schmuckstücken, wie Fibeln, angewendet wurde. Hier mußte zuerst ein Kern aus Lehm hergestellt werden, der für den Gefäßguß gewiß auf der Töpferscheibe gedreht wurde. Dieser Kern wurde, nachdem er getrocknet und gebrannt war, mit einer Wachsschicht umgeben, so stark als nachher die Wandung in Metall werden sollte. Es folgte die Umhüllung mit dem Mantel.

Um den Kern beim Ausfließen des Wachses in seiner Lage zu halten, bohrte man von außen her zugespitzte Metallstäbchen durch den Mantel bis in den Kern ein; sie gaben ihm Halt, auch nachdem das Wachs ausgeschmolzen war. Beim Guß füllte das Metall den Raum zwischen Kern und Mantel; nach dem Zerschlagen des Mantels kratzte man den vom Guß eingeschlossenen Lehmkern heraus oder ließ ihn, wenn er nicht zu sehen war, stehen. □

Das moderne Gußverfahren, durch welches man nach einem einzigen Modell ungezählte Ausgüsse gewinnen kann, indem man über diesem Modell beliebig viele auseinandernehmbare Formen aus Sand nimmt und diese mit Metall als Voll- oder Hohlgüsse füllt, war den Alten unbekannt. Hätten sie es verstanden, über dem ersten Wachsmodell eine auseinandernehmbare Form zu fertigen, wie sie für Figuren und Gerätteile mit Unterschneidungen nötig ist, so hätten sie diese Form beliebig oft mit Wachs ausgießen und für ihr Gußverfahren soviel Wachsmodelle, wie sie brauchten, gewinnen können. Aber solche Teilformen lernten die Alten nicht vor dem vierten Jahrhundert v. Chr. kennen. So kommt es, daß von den bronzenen Figuren vor dieser Zeit immer nur ein einziges Exemplar existieren kann und zwei komplizierte Gerätteile sich nie völlig gleichen können: alle diese Bronzen sind im besten Sinne Originale. Im vierten Jahrhundert begannen die Griechen Gipsabgüsse zu nehmen, aber sie übertrugen diese Kunst nicht durchgehends auf den Bronzeguß, sondern sie zogen es auch später noch häufig vor, wenn z. B. ein Gerät mehrere ganz gleiche gegossene Teile als Schmuck erhalten sollte, diese immer wieder von neuem in Wachs zu modellieren, anstatt mechanisch mit der Teilform nach dem ersten Modell so viele Wachsausgüsse herzustellen, als sie brauchten. Am besten wird das Gesagte durch einige Beispiele klargestellt. Wenn man z. B. die beiden Abb. 84 u. 85 nebeneinandergestellten gegossenen Widderköpfe vergleicht, die mit zwei anderen einem prächtigen getriebenen Bronzekessel aus Leontini in Sizilien [6. Jahrhundert v. Chr.] zum Schmucke dienten, so wird man auf den ersten Blick die Verschiedenheit der Durchführung bemerken: beide Köpfe [und ebenso die beiden andern] sind durchaus individuelle Leistungen, im ganzen ähnlich gestaltet, aber nicht nach demselben Modell gegossen. Solche Beispiele gibt es zu Dutzenden. Aber in der Frühzeit sind auch einfachste Bronzezieraten, für die man durch bloßes Eindrücken in Ton eine Hohlform für mehrere Wachsausgüsse hätte gewinnen können, jedesmal für

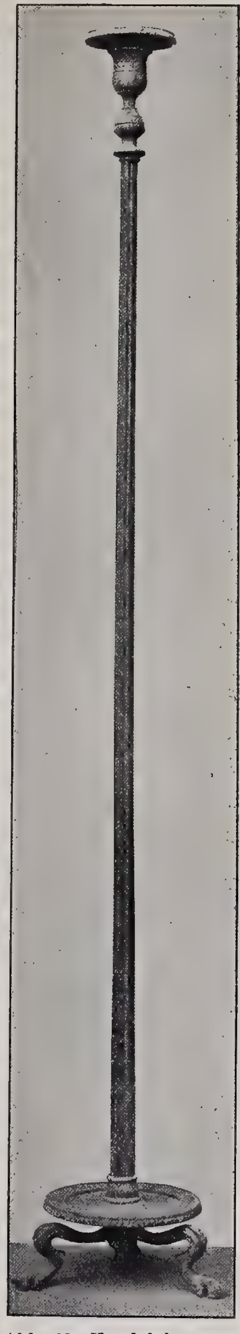


Abb. 83: Kandelaber aus □ Boscoreale □





□ Abb. 84 u. 85: Widderköpfe von einem Bronzekessel aus Leontini □

sich frei mit der Hand geformt worden. So ergibt z.B. jede genauere Prüfung und Vergleichung antiker Henkelösen, die paarweise in vielen gut erhaltenen Exemplaren auf uns gekommen sind, daß eine mechanische Herstellung hier nicht stattgefunden hat. Für die spätere Zeit, etwa die des Augustus, als man längst Teilformen kannte, seien die zwei Tigerköpfe [Abb. 92] angeführt, die einst als Ausgüsse eines reichverzierten Brunnens dienten. Auch hier eine allgemeine Ähnlichkeit bei der größten Verschiedenheit im einzelnen, ein Beweis, daß beide Köpfe, und mit ihnen vermutlich noch zahlreiche zu demselben Brunnen gehörende, selbständig modelliert und dann in Bronze umgesetzt sind. Damit ist nicht gesagt, daß die alten Bronzegießereien stets jede mechanische Hilfe verschmähten. Wir sehen an manchen gegossenen altertümlichen und einfachen Reliefs, die uns in mehreren Exemplaren erhalten sind, daß ihre Wachsvorbilder aus einer tönernen oder steinernen einteiligen Hohlform genommen wurden; wir besitzen auch aus der hellenistischen Zeit Teilformen aus Stuck, die zur Herstellung von Wachsmodellen für die Massenfabrikation gedient haben, aber es bleibt dabei doch als charakteristische Eigenschaft des griechischen Bronzehandwerks bestehen, daß fast jedes bedeutendere Stück eine persönliche Leistung des Künstlers ist. □

Zur Verbindung der einzelnen Teile von Geräten, Gefäßen und Statuetten, auch der großen Statuen, die nie in einem Stück gegossen wurden, diente in der klassisch-griechischen Zeit besonders die LÖTUNG. Beide Arten, Weichlötung mit Zinn und Hartlötung mit einer Kupferlegierung, sind mit großer Sicherheit gehandhabt worden. Henkel und Füße der Gefäße und Geräte sowie ihr getriebener und gegossener Reliefschmuck sind meist nur weich angelötet und, weil sich die Lötmasse im Laufe der Zeiten zersetzt hat, nur selten im ursprünglichen Zusammenhange erhalten. Der Umfang, in dem Hartlötung verwendet ist, läßt sich nicht bestimmen, da gewöhnlich jede Lötspur unter der Patina verschwunden ist; doch sind auch für diese Technik noch zahlreiche Beispiele deutlich zu verfolgen. □

Bei dem Guß gleichmäßig gerundeter Geräte, der Spiegelplatten und Gefäße, war ein notwendiges Werkzeug die Metalldrehbank, deren Erfindung auf den Samischen Künstler Theodoros [um 600 v. Chr.] zurückgeführt wird. Mit ihrer Hilfe konnten die gegossenen Gefäße so dünnwandig abgedreht werden, daß sie den schwieriger herzustellenden getriebenen gleich kamen. Die Spuren, die die Dreh-



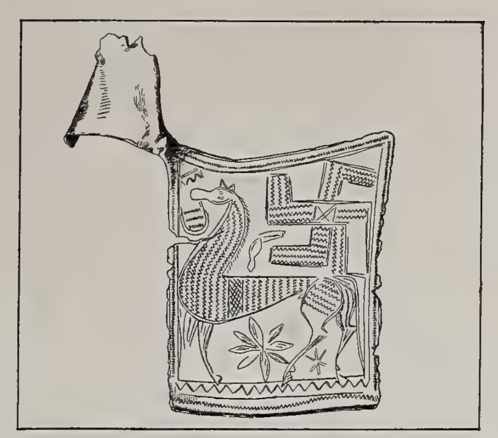


Abb. 86 u. 87: Korinthisch-argivisches Bronzeblech von einem Spiegel: Priamos bei Achill □ Gravierte □ Fibelplatte mit Tremolierstich aus Olympia □

bank an jedem mit ihr bearbeiteten Stück zurückläßt, führen darauf, daß die Drehbank auf denselben Grundsätzen beruhte, wie die moderne Drehbank, nur daß sie nicht von dem Metalldreher selbst durch Treten in Bewegung gesetzt wurde, sondern daß es eines Gehilfen bedurfte, der mit einer Kurbel nebst Schwungrad die Achse mit dem abzudrehenden Gegenstand in Umschwung versetzte. □

Während die bisher geschilderten Techniken und Verfahren dem Kunstwerk nur die Form im ganzen geben, dient eine Reihe von anderen zur Herstellung besonderer Verzierungen. Dazu gehören in erster Linie das GRAVIEREN und PUNZEN. Mit dem Flachstichel, der den sogenannten Tremolierstich, die bewegte Zickzacklinie hervorbrachte, sowie mit dem scharfen Grabstichel, mit dem feine Linien graviert wurden, verstanden die Griechen schon in der Zeit der geometrischen Vasenmalerei sicher umzugehen. Stärkere Linien wurden mit dem Punzen geschlagen, Kreise mit dem zweizackigen Zentrumsbohrer gedreht. In der Frühzeit arbeitete man mit Bronzeinstrumenten, denen zum Zweck größerer Härte ein höherer Zinngehalt beigegeben war. Erst nachdem im 7. Jahrhundert v. Chr. die Erfindung gemacht war, das Eisen zu härten, wurden anscheinend stählerne Instrumente verwendet und damit der Verzierung größerer Spielraum eröffnet. Wir begegnen jetzt zahlreichen Ornamenten, die mit den Fassonpunzen hergestellt sind, d. h. mit Punzen, in denen die Ornamente bereits im Negativ vorgearbeitet sind. Solche Fassonpunzen haben, wie oben vermutet wurde, bei dem weicheren Gold schon die Mykener gebraucht. Mit ihnen schlug man Perlränder, Ovale, Halbkreise und andere sich wiederholende Einzelornamente. Auch die Gravierkunst hat seit der Einführung der gehärteten Eiseninstrumente einen neuen Aufschwung genommen. Sie fand eine unglaublich vielseitige Anwendung. An Waffen, Gefäßen, Geräten wie Spiegeln und Kandelabern, Schmucksachen, überall tritt Gravierung zu der anderweitigen Verzierung hinzu, wenn sie nicht überhaupt den einzigen Schmuck bildet. Meister im Gravieren waren die Etrusker, deren Arbeiten wir noch gedenken werden.

Zu der Gravierkunst tritt als zweite hochwichtige Technik die TAUSCHIERKUNST. Mit dem Flachstichel wurden hierbei Vertiefungen aus der Bronze aus-

gestochen und diese durch Einhämmern andersfarbiger Metallplättchen wieder ausgefüllt. Schon die Mykener lernten wir an ihren kostbaren Schwertern als Virtuosen in eingelegter Metallarbeit kennen und diese Kunst ist im ganzen Altertum mit großer Liebe gepflegt worden. Freilich sind aus der älteren Zeit nur wenige tauschierte kunstgewerbliche Arbeiten auf uns gekommen und oft genug mag die Verzierung unter der Patina verborgen sein. Wir erschließen aber die Vorliebe für tauschierte Arbeit an Geräten mit Sicherheit aus den auf uns gekommenen großen und kleinen Bronzefiguren der älteren Zeit, an denen nicht nur die Brustwarzen, die Lippen und die Augen, sondern auch Einzelheiten wie Haarbinden, Gewandsäume u. a. aus besonderem Metall eingelegt sind. In hoher Blüte stand das Tauschierverfahren in der späteren hellenistischen Kunst, wie sie durch Pompeji verkörpert wird. Von dort besitzen wir ganz hervorragende Beispiele. Die in die Bronze eingelegten Metalle sind im Altertum fast durchgängig Silber und Kupfer, das sich, nachdem es dunkler geworden ist, mit dem Goldton der Bronze und dem hellen Silber zu feinster Farbenwirkung vereinigt. □

Auch die NIELLOARBEIT, d. h. das Ausfüllen der vorgearbeiteten Vertiefungen durch Aufschmelzen pulverisierten Schwefelsilbers, war den Alten bereits bekannt; jedoch sind die Funde, die diese Technik aufweisen, alle aus späterer Zeit. Es darf daher angenommen werden, daß das Niello kaum vor der hellenistischen Zeit in das griechische Kunstgewerbe eingedrungen ist. □

Die Entwicklung der Bronzekunst läuft, soweit wir sie verfolgen können, der bei der Keramik geschilderten Entwicklung parallel. Wir werden uns daher darauf beschränken können, aus dem an sich nicht sehr reichen Material die bedeutendsten Stücke auszuwählen und an ihnen die Hauptgesichtspunkte darzulegen. Im allgemeinen ausgeschlossen bleiben dabei die kleinen Bronzefiguren, soweit sie nicht Teile größerer Geräte sind; denn wenngleich sie auch als kunstgewerbliche Leistungen betrachtet werden können, hat man sie doch mehr der Geschichte der Plastik und ihrer fortschreitenden Stilentwicklung zuzurechnen. □

Für die GEOMETRISCHE PERIODE haben uns die Ausgrabungen in Olympia, Dodona, Ägina vortreffliche Beispiele geschenkt. Primitive Tiere als Weihgeschenke, zuerst aus Bronzeblech zusammengebogen, dann gegossen, sind uns massenhaft erhalten; man fühlt an ihrer Formgebung deutlich das Wachsmodell hindurch, das zum Guß aus verlorener Form gedient hat. Auch menschliche Figuren primitivster Art sind auf uns gekommen, die wie die Tiere allmählich vervollkommnet werden und den Typen der geometrischen Vasen gleichen. Unter den bestimmbaren Geräten dieser Periode sind besonders die Dreifüße charakeristisch, entweder mit schweren gegossenen Füßen, oder solchen aus starken Bronzeblechstreifen, die aneinander genietet wurden. Über dem Kessel stehen aufrecht die beiden wieder gegossenen oder gehämmerten Henkel, und menschliche Figuren und Tiere sind als dekorativer Schmuck dem Ganzen hinzugefügt. Die Ornamente der Blechdreifüße sind die denkbar einfachsten; am geläufigsten wohl Kreise, die mit dem Bohrer gedreht und durch Tangenten verbunden sind, und Zickzacklinien, die mit dem Punzen geschlagen worden, beide Ornamente in den gegossenen Exemplaren zugleich mit dem Guß hergestellt. Zahlreich sind daneben getriebene Bronze-

bleche mit primitiven Darstellungen, weiter solche, deren Verzierung nur in geschlagenen Punkten besteht, sowie gravierte Bronzebleche. Aber die Gravierung steht noch auf sehr niedriger Stufe. Überwiegend herrscht die Zickzacklinie in Tremolierstich vor, dazu kommen figürliche Darstellungen, aber die Konturen sind nicht tief eingegraben worden, weil die Instrumente noch zu zart und zerbrechlich gewesen sind. Das Blatt einer Fibel [Sicherheitsnadel] aus Olympia — ganz gleichartige kennen wir aus verschiedenen Teilen Griechenlands — gibt von der dünnen Art der Gravierung und von der Vorliebe für den Tremolierstich eine deutliche Vorstellung [Abb. 87]. □

Der größte Anstoß in der Entwicklung des Kunstgewerbes in Bronzearbeiten ging wie in der Keramik von Jonien aus. Es wurde schon bei der Behandlung der Keramik darauf hingewiesen, wie von den kleinasiatischen Griechen, besonders den Joniern, deren Kunst in dauernder Berührung mit den großen Kunstzentren des Orients stand, dem festländisch-griechischen Kunsthandwerk immer neue Lebenskraft zugeführt wurde. In Jonien lebte im siebenten Jahrhundert v. Chr. GLAUKOS von Chios, der die Erfindung machte, EISEN zu SCHWEISSEN und dessen Kunst deshalb sprichwörtlich wurde. Wir hören von einem komplizierten dreifüßigen Kesseluntersatz aus Lang- und Querstreben von Eisen, zwischen denen figürliches und pflanzliches Ornament angebracht war. Eine ungefähre Vorstellung seiner Wirkung gibt uns der etwa 50 Jahre jüngere prächtige Dreifuß von Metapont, ein Erzeugnis jonischen Kunstgewerbes, der zwar aus Bronze hergestellt ist [Abb. 88], der aber in seinen Formen deutlich die Herkunft aus der Eisentechnik verrät. Während man bei den geometrischen Dreifüßen von Olympia niemals daran denken würde, daß sie je in einem anderen Material hergestellt seien, als in Bronze, ist für den Dreifuß von Metapont die Übertragung der der Eisentechnik eigentümlichen Formen auf die Bronze sehr augenfällig. Das beweisen auch mehrere ganz aus Eisen hergestellte Untersätze, die aus dem jonischen Kunstkreise stammen. Es ist kaum denkbar, daß sich die Behandlung des Eisens in der Werkstatt des Glaukos auf die Schweißung allein erstreckt haben sollte. Zweifellos fand man damals auch die Kunst, das Eisen zu härten und damit für die Bearbeitung der Bronze geeignetere Instrumente herzustellen. Darauf führen die Erfindungen der Samier RHOIKOS und THEODOROS, der bedeutendsten Erzgießer des 6. Jahrhunderts, in allen anderen Künsten, der Glyptik, der Goldschmiedekunst, der Architektur gleichmäßig erfahren. Denn wenn Theodoros, wie überliefert wird, die Metalldrehbank erfand, d. h. das Prinzip der Holzdrehbank auf das Metall übertrug, muß er unbedingt gehärtete Eiseninstrumente besessen haben um das Metall abdrehen zu können. Diese Instrumente erlaubten auch der Einzelausschmückung, besonders der Gravierung, größere Bewegungsfreiheit, und daß diese Kunstfertigkeit von jetzt an lebhaft betrieben und ausgebildet wurde, zeigen u. a. die etruskischen Spiegel, die, in ihren ältesten Beispielen von jonischer Kunst abhängig, bereits eine phänomenale Beherrschung des Gravierstichels aufweisen. Von den samischen Künstlern wird weiter berichtet, daß sie zuerst erfunden hätten Bronze zu gießen, d. h. hohl zu gießen, eine Nachricht, die allerdings nur insoweit das Richtige trifft, als die Künstler eine ältere ägyptische Erfindung in ihrem Kunstkreise



□ Abb. 88: Dreifuß aus Metapont □

einführten und zwar auf menschliche Figuren anwandten. Denn Gefäße sind im östlichen Mittelmeergebiet schon weit früher gegossen worden. Jedenfalls standen die jonischen Künstler im 6. Jahrhundert v. Chr. über dem Material und konnten ihm mit ihren Hilfsmitteln jede beliebige Form und jeden besonderen Schmuck geben. Von Jonien kam die neue Kunst nach dem Festland, überall umgestaltend und neue Anregungen vermittelnd. □

Als Beispiele jonischer und eigentlich griechischer Kunstfertigkeit des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. seien hier einige getriebene Reliefs, gegossene Gefäßzieraten und gravierte Arbeiten erwähnt, die von dem hohen Stand des Kunstgewerbes in Bronzearbeiten Zeugnis ablegen können. Wie später in Pompeji, hat sich auch früher das Kunstgewerbe nicht auf Luxuswaren beschränkt. Es gibt wohl keinen Gefäßhenkel dieser Zeit, der nicht irgendeinen plastischen oder gravierten Schmuck hätte, keinen Gerätfuß, der nicht als Tatze gestaltet oder sonst in eine Kunstform gebracht wäre, keinen Spiegel ohne sorgfältige Dreharbeit an der Spiegelplatte oder dekorative Ausstattung des Griffes, keinen Dreifußuntersatz ohne Verzierung der Streben, kein größeres Möbelstück ohne Metallbeschlag. Der dekorative Schmuck der Geräte über den bloßen Zweck hinaus ist den Griechen von früh auf Bedürfnis gewesen. □

Das größte und vollständigst erhaltene Werk archaisch-griechischen Kunstgewerbes in getriebenem Metall ist der 1902 gefundene Streitwagen von Monteleone im Gebiet der Sabiner, dessen Hauptseite eine Rüstungsszene enthält, zweifellos ein Erzeugnis jonischer Kunst, altertümlich in der Formgebung, aber vortrefflich in der Behandlung des Reliefs, zu dem hier eine Fülle von Details in Gravierung hinzugefügt ist. Von einem zweiten, stilistisch sehr ähnlichen Streitwagen aus Perugia werden die besten Reliefs jetzt in München aufbewahrt. Andere große Bronzereliefs etwa der gleichen Periode und gleicher Herkunft kennen wir vielfach aus Etrurien, im eigentlichen Griechenland haben uns die Ausgrabungen von Olympia zwei besonders bedeutende, im Inland gearbeitete, aber unter jonischem Einfluß stehende Werke geschenkt, eine Platte von einem dreiseitigen Untersatz mit dem Bilde der tierbändigenden Artemis und des Herakles im Kentaurenkampf, sowie ein Relief mit ausgeschnittenem Grunde [eine in archaischer Zeit gern geübte

Technik], den bogenschießenden Herakles darstellend. Auch in diesen Reliefs tritt zur Treibarbeit die Gravierung. Die bekannteste Klasse von Reliefs des 6. Jahrhunderts sind die sog. korinthisch-argivischen, kleine Reliefs aus dünnem, in Formen gepreßtem Bronzeblech, von ausgesprochen festländisch-griechischem Charakter [Abb. 86]. Sie dienten allen möglichen Geräten zum Schmuck; mit Vorliebe wurden sie an den aus Blech geschnittenen Spiegeln auf eine besondere Bleiplatte da aufgesetzt, wo sich der Griff zur Spiegelplatte verbreitert. Unter den nur gravierten Arbeiten des 6. Jahrhunderts ist der Rückenteil eines Panzers aus Olympia ein sehr bedeutendes Stück, dessen Ursprung sich noch nicht mit völliger Sicherheit ermitteln läßt. Seine Hauptdarstellung, Apollon von Leto und Themis gefolgt, durch die gegenüberstehenden Götter Zeus, Ares und Hermes begrüßt, ist von dekorativen, kraftvoll durchgeführten Tieren und von Ornamenten umgeben [Abb. 89]. Wir können die gravierten Arbeiten nicht übergehen, ohne der zu Hunderten erhaltenen etruskischen Spiegel zu gedenken, die, wie bereits oben bemerkt, im Anfange von jonischer Kunst abhängig, allmählich ganz in das Fahrwasser attischer Kunst gerieten. Von den Zeichnungen, die auf der Rückseite der Spiegelfläche angebracht wurden, sei nur eine aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts abgebildet, Semele und Dionysos [etruskisch fufluns] in Gegenwart des Apollon und eines Satyrs, ein Werk von hinreißender Anmut der Komposition und vollendeter Feinheit der Gravierung [Abb. 90]. Den Spiegelzeichnungen reihen sich die nicht etruskischen sog. Pränestinischen Cisten an, große zylinderförmige Behälter mit Deckeln, die mit gravierten Darstellungen ganz überzogen sind. Ihr berühmtester Vertreter, den feinsten Spiegeln ebenbürtig, die Ficoronische Cista [4. Jahrhundert v. Chr.], steht mit ihrem Bilde aus der Argonautensage deutlich unter dem Einfluß der großen attischen Malerei des 5. Jahrhunderts [Abb. 94 und 95]. □



Abb. 89: Rückenseite eines gravierten Panzers aus Olympia

Unter den Geräten seien besonders die großen Stabdreifüße aus Olympia erwähnt, die, wie oben an dem Untersatz aus Metapont dargelegt ist, aus der jonischen Eisenindustrie abgeleitet sind. Wie die Untersätze tragen auch die zugehörigen Kessel reichen Schmuck. Aus Olympia sind uns hauptsächlich Greifenköpfe bekannt geworden, in älterer Zeit getrieben, dann mit großer technischer Fertigkeit gegossen, kraftvoll gebildete Köpfe von prächtigster dekorativer Wirkung. Diese Gattung von Dreifüßen ist in mannigfacher Umbildung auch in Etrurien hergestellt worden. □



Abb. 90: Etruskische Spiegelzeichnung



Abb. 91: Griechischer Klappspiegel mit Relief

Mit die anmutigsten Schöpfungen des Kunstgewerbes im Ausgang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. und im Anfang des fünften sind eine Gattung von Spiegeln, die bis ums Jahr 450 v. Chr. in Mode waren, um dann wieder zu verschwinden. Sie waren zum Aufstellen eingerichtet derart, daß auf einen kleinen Untersatz eine bekleidete weibliche Figur gestellt wurde, die auf dem Kopf die Spiegelplatte trug [Abb. 96]. Diese Figürchen wurden in sinnvoller Beziehung zum Zweck des Gerätes als Aphroditen gestaltet, indem man ihnen einen Apfel oder eine Taube in die vorgestreckte Hand gab. Sie werden umflattert von Eroten, die dem doppelten Zweck dienen, das Gerät um einen zierlichen Schmuck zu bereichern und den Übergang zwischen Trägerin und Spiegelplatte zu vermitteln. Rund um die Platte selbst brachte man kleine Tiere an, Hasen und Hühner, die von Füchsen und Hunden verfolgt werden und in lustigem Durcheinander um das Spiegelrund jagen. Man nimmt mit Recht an, daß die meisten dieser Spiegel korinthischer Herkunft sind.

Zu diesen Geräten kommen die zahllosen verzierten Henkel und Füße von Gefäßen. Auch ganze Gefäße sind uns aus der älteren Zeit erhalten, wenn auch infolge ihrer größeren Kostbarkeit und ihrer durch die Metallzersetzung leicht herbeigeführten Zerstörung in geringerer Anzahl. Für ihre Formen verweisen wir auf die Tonvasen, die besonders in der älteren Zeit in ihrer Formgebung von den metallenen Vorbildern abhängig sind. Von ganzen Gefäßen der älteren Zeit sind namentlich in Etrurien gute Beispiele gefunden worden, wo neben den importierten auch einheimische Gefäße nach griechischen Vorbildern hergestellt wurden. Eine charakteristische Gruppe sind weit offene fußlose Gefäße mit eiförmigem Kontur, zu denen mit Figuren geschmückte Deckel gehören, wahrscheinlich Erzeugnisse des alten chalkidischen Cumae; sie wurden als Behälter für Asche meist in der Nähe des alten Capua in Campanien gefunden. Die Gruppierung der antiken Gefäßteile und ihre Scheidung nach bestimmten Kunststätten ist bisher noch nicht vorgenommen und würde hier zu weit führen. □

Unter den Bronzegeräten des 4. Jahrhunderts v. Chr. sind, neben einer Anzahl von großen Gefäßen und kleineren zierlichen Schalen, die hervorragendsten Er-

SCHALE

ZWEIHENKLIGE VASE

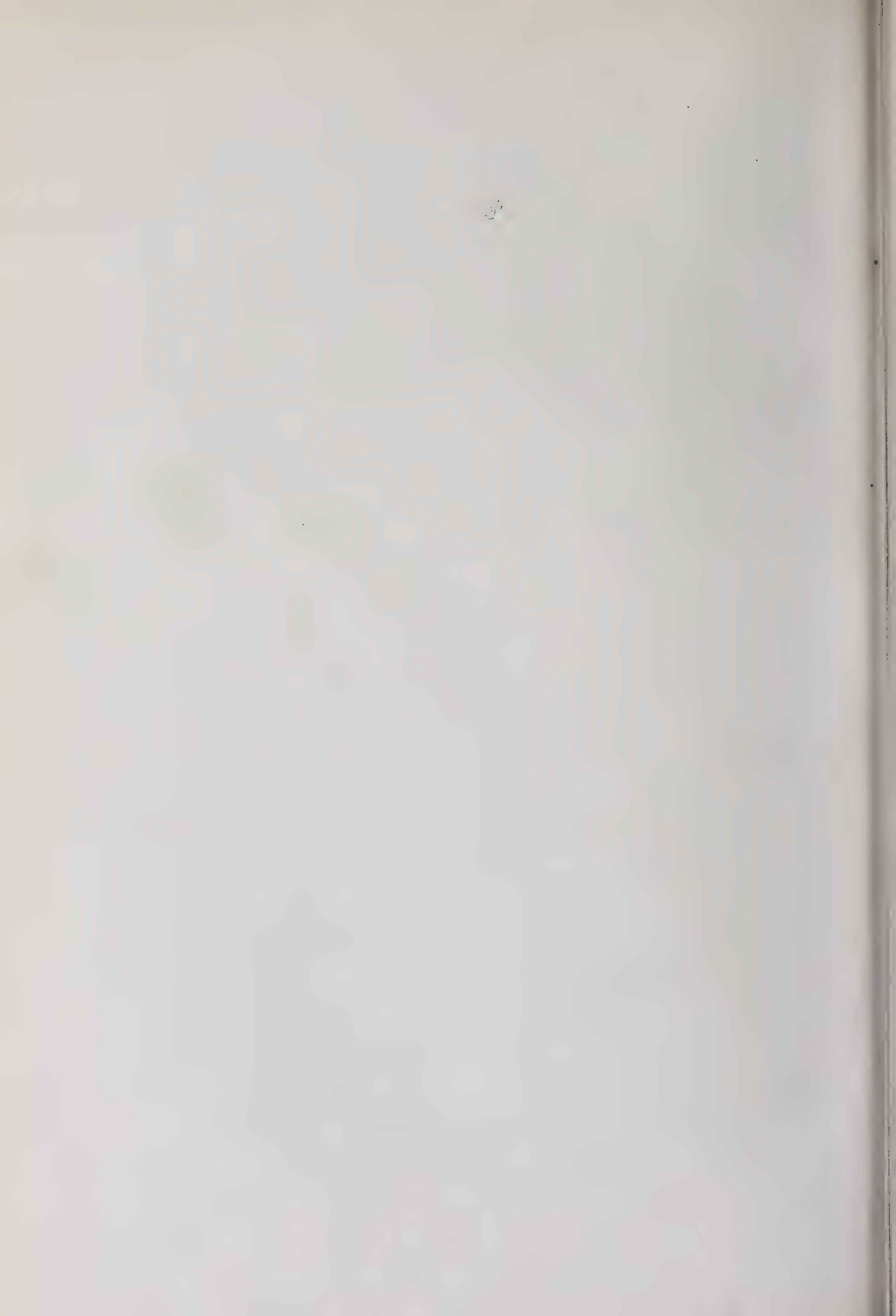
EIMER

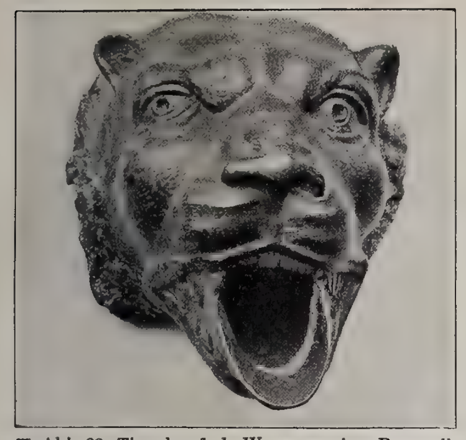


BRONZEFUND
BOSCOREALE









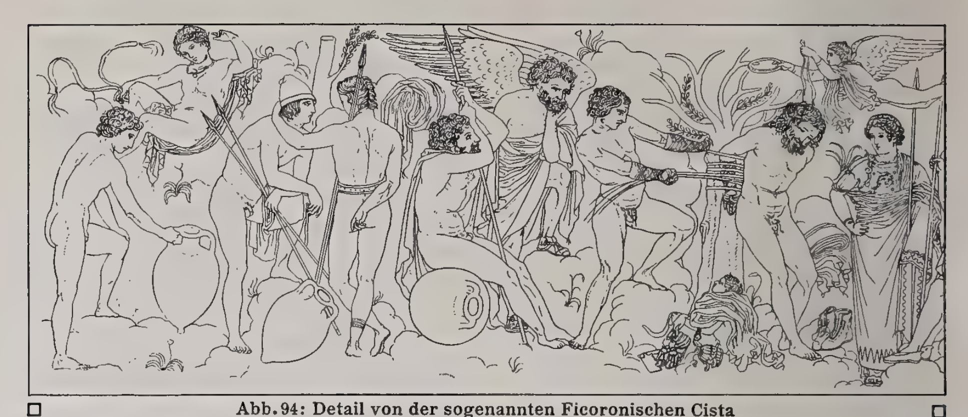
□ Abb. 92: Tigerkopf als Wasserspeier, Pompeji



Abb. 93: Weinkanne von Boscoreale □

zeugnisse des Kunstgewerbes die KLAPPSPIEGEL, im wesentlichen zwei durch ein Scharnier verbundene Platten, deren eine gewöhnlich den Deckel bildete, während die bedeckte obere Seite der anderen als Spiegel diente. Der Deckel dieser Spiegel bietet eine geeignete Fläche zur Verzierung dar und ist bei feineren Stücken selten ohne ein meist mit Blei gefüttertes Relief geblieben. Die Stoffe der Darstellungen sind auch bei diesen Spiegeln häufig dem Kreise der Aphrodite entnommen, daneben besonders gern dem dionysischen Treiben. Der hier wiedergegebene Spiegel [Abb. 91] fällt aus der üblichen Formgebung heraus. Hier ist auf eine starke, beiderseits am Rand verzierte und in der Mitte blank polierte Spiegelplatte auf beiden Seiten zum Schutze der Spiegelfläche mit einem Scharnier eine reliefverzierte Bronzescheibe befestigt worden, die durch einen drehbaren Riegel in Taubenform festgestellt werden konnte. Auch die Innenseiten der Deckel sind gern verziert worden; hier war die gravierte Verzierung, ganz oder in einzelnen Teilen versilbert, am Platze. Eine ganz köstliche, erst kürzlich bekannt gewordene Spiegelgravierung stellt zwei Frauen von ungewöhnlicher Schönheit bei der Toilette dar, andere zeigen badende Nymphen, die von Pan belauscht werden, erotische Szenen oder auch einzelne Tierfiguren. □

Für die hellenistische Zeit tritt POMPEJI ein, dessen Kunst ganz von griechischem Geiste durchtränkt ist. Es ist unmöglich, in kurzen Worten auch nur annähernd eine Vorstellung davon zu geben, was Pompeji für das antike Kunstgewerbe bedeutet — und für das moderne bedeuten könnte, wenn seine Erzeugnisse sorgfältiger beachtet würden. Eine unerschöpfliche Quelle der Anregung und der Belehrung bieten uns die pompejanischen kunstgewerblichen Bronzearbeiten, wenn wir sehen, mit welcher spielenden Leichtigkeit originelle Formen erfunden, mit welch fröhlicher Unbefangenheit und Sicherheit kleine, anmutige Details verwertet werden und wie doch alles wieder dem Zweck untergeordnet ist, für den es geschaffen wurde. Die berühmtesten Stücke pompejanischer Bronzekunst sind so oft abgebildet und besprochen worden, daß wir ihre Bekanntschaft voraussetzen. Auch gewähren sie nicht den richtigen Maßstab für die Beurteilung des kunstgewerblichen Höhestandes im ganzen. Ihn gewinnen wir viel sicherer

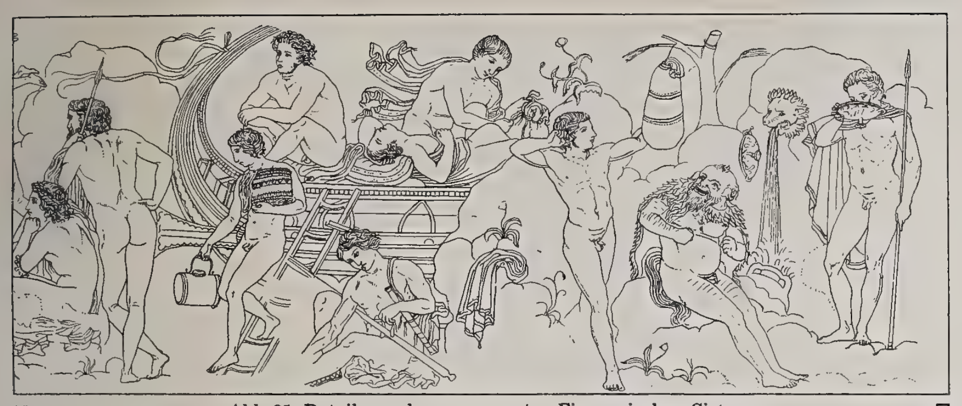


□ Abb. 94: Detail von der sogenannten Ficoronischen Cista □

an solchen Bronzen, die nicht dem Luxus der wohlhabenden Klassen allein dienten sondern an solchen, die etwa den Durchschnitt dessen repräsentieren, was geleistet ist. Als bessere Durchschnittsarbeiten lassen sich die schönen Bronzen aus Boscoreale bei Pompeji [jetzt im Berliner Museum] bezeichnen und ihnen entnehmen wir daher unsere Abbildungen. □

Die Weinkanne [Abb. 93] repräsentiert einen Typus, der in zahlreichen Exemplaren in Pompeji zutage gekommen ist. Der nicht selten gebrauchte Vergleich mit einem Schuh wird der eigentümlichen Bildung des Gefäßes nicht gerecht; vielmehr schwebt hier die Vorstellung eines mit Wein etwa zur Hälfte gefüllten Ziegenschlauches vor. Der für die Kanne erforderliche Henkel konnte schwerlich glücklicher erfunden werden. Unten eingezogen und dann über die Öffnung herübergeführt, fügt er sich vortrefflich in die vorwärtsdringende Bewegung des Schlauches ein, die er nachdrücklich unterstützt. Wie geeignet die Form zum praktischen Gebrauch ist, haben oft vorgenommene Versuche zur Genüge ergeben. Am Gefäße ist nur die Mündung leicht verziert, der Henkel aber ist überaus reich gestaltet. Auf dem Ansatzblatt sitzt inmitten von Weinlaub ein kleiner Satyrknabe mit silbernem Fell bekleidet und mit Früchten in den Händen. Der eigentliche Griff besteht ganz aus Blättern und Blüten; entsprechend seiner stärkeren oder geringeren Biegung lösen sich einzelne von den langen Blättern vom Schafte los, bis an der Gefäßmündung kleinere Blätter zierlich zu einem Blütenkelch zusammengefaßt sind.

Während der Ziegenschlauch für die Weinkanne nicht ohne erhebliche Umgestaltung als Vorbild dienen konnte, bot die Herzmuschel [s. Tafel] schon in ihrer natürlichen Bildung eine geeignete Gefäßform dar. Der enge Anschluß an die Naturform, die mit ihren vielen Einziehungen und Ausbiegungen für Treibarbeit in Bronze oder Silber wie geschaffen ist, gibt dem Gefäß einen großen Reiz, läßt es aber für dekorative Zutaten kaum geeignet erscheinen. Um so bewundernswerter ist das künstlerische Feingefühl, das diese Wirkung durch Anfügung zweier kleiner zierlicher Henkel nicht verminderte, sondern noch zu steigern vermochte. Wir stellen uns gern vor, wie die Schale mit Trauben und Früchten aller Art reich gefüllt bei der Tafel gereicht wurde. Der Goldton, den das Metall ursprünglich hatte, während jetzt eine glänzend blaue und grüne Patina alles gleichmäßig überzieht, brachte



□ Abb. 95: Detail von der sogenannten Ficoronischen Cista □

helle Glanzlichter und tiefe Schatten auf der bewegten Oberfläche hervor und ließ das Gefäß gewiß noch weit zierlicher und leichter erscheinen. □

Mehr durch ihre Umrißlinie als durch den zierlichen Schmuck am Ablauf des Henkels wirkt die zweihenkelige Vase [s. Tafel]. Wie wundervoll schön und schlank steigt diese Linie empor, und wie glücklich wird ihre Bewegung von den Henkeln aufgenommen und begleitet. Die große Anzahl der in Pompeji gefundenen Gefäße dieser Art spricht für ihre Beliebtheit. Vielleicht ist der Grund hierfür in ihrer dekorativen Wirkung zu suchen. Es können Dekorationsstücke gewesen sein, doch lassen sie sich bei ihrer Größe, sie sind 40 cm hoch, sehr wohl als Karaffen für Wasser verwendet denken. □

Selbst das gewöhnliche Küchengerät ist nicht gearbeitet worden, ohne daß irgendeine, wenn auch noch so kleine dekorative Zutat angewendet wäre, wodurch es sich aus dem Zustand des Massenfabrikats heraushebt. Bei den einfachsten Kasserolen sind noch Kreise um das Loch im Griff gedreht, an dem das Gerät in der Küche aufgehängt wurde und in derselben Weise ist der Boden behandelt; bei den Pfannen endet der Griff in Anlehnung an alte Vorbilder gewöhnlich in einem Tierkopf. Die Sieblöcher werden in zierlichen Mustern angeordnet, an den Lampendeckeln erhalten die Luftlöcher wie von selbst eine Zierform, die Hängegewichte der einfachen Wagen sind stets als Köpfe, Früchte u. dgl. gestaltet, die Gewichte der zweiarmigen sehr häufig als liegende Tiere. Die Eimer fallen durch ihre kraftvollen Linien auf — es sind wahre Prachtstücke in Form und Dekoration erhalten; auch der von Boscoreale [s. Tafel] ist ein hervorragendes Beispiel dieser Gefäßgattung. Der Schmuck an dem Gefäß selbst beschränkt sich auf einige mit der Drehbank hergestellte Linien am oberen Gefäßteil, die, wie fest umgelegte Reifen eine zu starke Ausweitung des unteren Teils zurückzuhalten scheinen. Dagegen ist der Henkel sehr sorgfältig behandelt. Als Henkelansatz ist ein weiblicher Kopf gewählt, der bewegliche Griff, in der Mitte stark kanneliert, endet in zwei Hundsköpfen, die aus einem Akanthusblatt herauswachsen. □

Von den Kandelabern, die aus Boscoreale stammen, ist der eine ein Meisterstück [Abb. 83], gleich bewundernswert durch das Ebenmaß des leicht und schlank emporstrebenden Aufbaus, wie durch den Reichtum des ornamentalen Details und



□ Abb. 96: Standspiegel aus Korinth □

die Sorgfalt, mit der es durchgeführt ist. Der Stil der Ornamentik mit ihren Araceenblüten, Eierstäben, die in Silber aufgelegt sind, und Palmetten ist ausgesprochen klassizistisch. Gerade auf die Geräte des Zimmers ist, wie auch die Funde von Priene an der Westküste Kleinasiens beweisen, wo eine hellenistische Stadt durch die Königlichen Museen in Berlin aufgedeckt ist, in spätgriechischer Zeit große Mühe verwendet worden und die Lampenträger weisen eine Musterkarte glücklichster Erfindungen auf — mit besonderer Vorliebe an Baumstämme gelehnte Figürchen — von unendlicher Abwechslung, die man nicht müde werden kann, zu bewundern. Auch die dreifüßigen niedrigen Lampenträger einfachster Art und häufigster Verwendung [Abb. 98] sind im Detail ihrer Verzierung von großer Mannigfaltigkeit und Schönheit und erfüllen ihren Hauptzweck, den eines festen und sicheren Standes, in vollkommener Weise. □

Als hervorragende kunstgewerbliche Leistungen heben wir aus Boscoreale endlich ein Bettgestell und ein großes Prunkgefäß hervor [Abb. 100 und 97]. Die Alten lagen bei ihren Gastmählern zu Tisch, und von den Bettgestellen, die für reiche Häuser hierzu erforderlich waren, wissen die Schriftsteller wunderbaren Reichtum zu berichten. Elfenbeinerne, silberne und selbst goldene Lager waren nicht selten. Das abgebildete Bett ist einfacher, doch es konnte sich wohl sehen lassen. Aus Holz waren der Rahmen für Matratzen und Kissen, die Kopflehne und die Traversen zwischen den Füßen, aus Metall waren die Füße selbst und die Beschläge an den Holzteilen. In schöner Schwingung, die Gradlinigkeit des Rahmens angenehm unterbrechend, läuft die Kopflehne in einen Entenkopf aus. Die langen Rahmenbeschläge an Kopf- und Fußende sind mit feinem silbernem Mäandermuster eingelegt, darüber und darunter läuft in besonders eingesetztem Kupferstreifen ein silbernes Wellenband. Auch an den Füßen ist in der Mitte der tiefsten Einziehung und an der oberen Kugel ein breites Silberband eingefügt, die Traversen sind an der Vorderseite mit zwei sich begegnenden silbernen Olivenzweigen mit kupfernen Früchten verziert. Ehemals waren alle metallenen Teile des Bettes blank geputzt, und den Grundton gab die Bronze mit warmem, goldigem Schimmer; indem der Künstler silberne Verzierungen einlegte, wünschte er nicht allein den

Schein größerer Kostbarkeit hervorzurufen, sondern zugleich eine koloristische Wirkung, und er steigerte diese noch, indem er Kupfer hinzunahm. Die drei Metalle, goldige Bronze, helles Silber und das rötlichbraune Kupfer vereinigten sich zu äußerst feinen Tönen, die in sanften Übergängen ineinander verschmolzen: die Gesamtwirkung muß von entzückendem Wohlklang gewesen sein. □

Der Krater Abb. 97 bildete gewiß das Hauptprunkstück im Hause. Er steht auf einem besonderen löwenfüßigen Untersatz, damit seine Form zu besserer Geltung komme. Wundervoll in ihrer Klarheit und Ruhe tritt die Schönheit der Umrißlinie hervor, wie kaum an einem anderen gleichartigen Gefäß aus Pompeji, deren größere und namentlich auch reichere erhalten sind. Aller Reichtum der Details ist hier mit feinem Takt auf die Henkel konzentriert, die jedesmal einen Meerdämon und seine jugendliche Genossin zeigen, wie sie mit meerdurchwühlten Haaren, in denen sich Wassertiere festgesetzt haben, plötzlich aus dem Wasser auftauchen. □



□ Abb. 97: Großer Krater aus Boscoreale □

Mehr als Worte ausdrücken können, zeigen die Abbildungen das Blühen des Kunstgewerbes in den Jahrhunderten vor und nach Christi Geburt. Und dabei ist zu bedenken, daß die Auswahl nicht die bedeutendsten Leistungen einschließt und daß Pompeji sich zwar inmitten der unteritalisch-griechischen Kulturwelt befand, aber, weil immerhin abgelegen, eine führende Stelle im Kunstleben nicht einzunehmen vermochte. □

3. GOLD- UND SILBERARBEITEN

GOLD ist in fast allen Teilen der antiken Welt gefunden und gewonnen, teils durch Bergbau, teils durch Goldwäscherei. Indien wird als Land von märchenhaftem Reichtum geschildert, in Kleinasien wird Lydien und Mysien gerühmt, an das Gold des Kaukasus knüpft die Sage vom goldenen Vließ an, die Skythen bezogen das Gold vom Ural und Altai; für Afrika kommt Ägypten in Betracht. Das eigentliche Hellas ist goldarm, nur die Insel Siphnos macht eine Ausnahme; von dem Zehnten der Golderträge konnten die Siphnier im 6. Jahrhundert ein prächti-




□ Abb. 98 u. 99: Lampenuntersatz und Henkel vom großen Krater aus Boscoreale □

ges Schatzhaus in Delphi erbauen. Im Norden Griechenlands ist Thrakien das Hauptgoldland, wo Thukydides ein eigenes Bergwerk besaß. In römischer Zeit waren Gallien, besonders aber Spanien als Goldländer berühmt und über die Art der Goldgewinnung sind uns mancherlei Berichte erhalten. □

Zahlreiche Fundstätten werden für Silber namhaft gemacht, vielfach dieselben wie für Gold. Nur fällt Ägypten weg und in Hellas tritt das hochwichtige Bergwerk von Laurion hinzu, das namentlich im 5. Jahrhundert v. Chr. einen gewaltigen Aufschwung nahm. Später nahm der Reichtum ab und in der römischen Kaiserzeit schmolz man mit besseren Ausscheidungsmethoden die älteren Schlackenhalden aus, so wie jetzt wieder die römischen Schlackenhaufen verarbeitet worden sind. Neben Laurion sind besonders die spanischen Silberminen im Altertum ausgebeutet und auch von hier wissen die alten Schriftsteller Fabelhaftes zu berichten. Als drittes Edelmetall kommt zu Gold und Silber das Elektron, eine Mischung von beiden, bald als solche gefunden, bald mit Absicht künstlich hergestellt um bei kostbaren Juwelierarbeiten bestimmte Farbennuancen hervorzubringen. □

Im Vergleich mit dem märchenhaften Goldreichtum der mykenischen Periode ist das, was aus historisch-griechischer Zeit auf uns gekommen ist, fast spärlich zu nennen. Zwar kennen wir für die älteren Zeiten aus griechischem Gebiet einzelne Fundgruppen, aber sie können von der Art der kunstgewerblichen Goldschmiedearbeiten nur eine ungefähre Vorstellung geben; einen gewissen Ersatz hierfür bieten die etruskischen Goldarbeiten. □

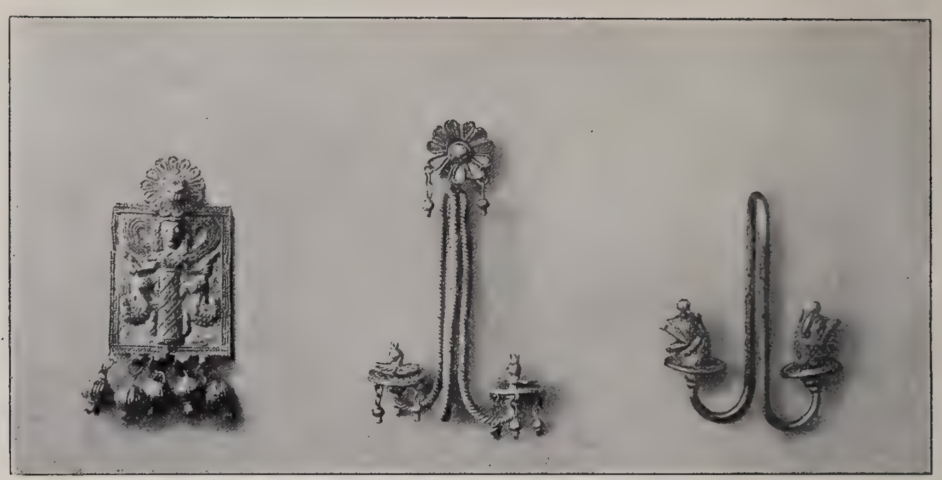
Die ältesten rein griechischen Goldarbeiten sind in den Gräbern der geometrischen Periode gefunden worden, neben einigen Nadeln besonders goldene Diademe aus sehr schwachem, oft papierdünnem Blech mit eingepreßten Figuren und Ornamenten. Diese Figuren stimmen mit den von den Malereien bekannten vollkommen überein; es sind dieselben primitiven Gestalten, in denselben unbeholfenen eckigen Bewegungen wie dort. Um die Goldschmiedekunst in Fluß zu bringen, bedurfte es auch hier neuer Anregungen, die wie bei den übrigen Kunstzweigen von



Abb. 100: Bettgestell aus Boscoreale

Osten kamen. Noch in der Zeit der geometrischen Malerei können wir das Eindringen der fremden Kunstweise an den Diademen verfolgen; denn neben den rein geometrisch verzierten Stücken gehen solche mit bewegteren Mustern einher, z. B. Sphinxen, wilden Tieren, wie Löwen, und Menschen, die von ihnen gefressen werden. Nicht die Diademe selbst, aber die Formsteine wurden importiert; so kommt es, daß diese Diademe trotz der fortgeschrittenen Ornamentik in der Verteilung des bildlichen Schmuckes oft recht ungeschickt sind, weil die Formsteine nicht verständig gehandhabt wurden.

Von der jonischen Goldschmiedekunst des 7. und 6. Jahrhunderts geben uns zahlreiche, hauptsächlich in Rhodos, Delos und Melos gefundene Schmuckstücke Kunde [Abb. 101, 102 u. 103]. Eines der feinsten Stücke, ein Plättchen aus Rhodos im Berliner Museum, sei zur Charakterisierung der ganzen Gruppe genauer beschrieben [Abb. 101]. Das Plättchen ist aus zahllosen Teilchen zusammengesetzt. Die Grundlage bildet eine Goldplatte mit halbrundem Ansatz an der Oberkante. Auf die Goldplatte ist die in erhabener Arbeit aus der Form gedrückte Platte mit der Göttin gelötet. Diese Darstellung wiederum ist durch je vier, auf allen vier Seiten besonders aufgelötete Ornamentstreifen wie mit einem Rahmen umgeben. Gewand, Haare und Flügel der Göttin sind mit reicher Granulierarbeit verziert; auch die Löwen zeigen solchen Schmuck. Den halbrunden Ansatz der Oberkante ziert eine besonders angelötete Rosette, auf der, wieder für sich aus zwei Stükken, ein Löwenkopf angebracht ist. Auch diese Teile sind mit zierlichstem Granulierwerk reich geschmückt. Ähnlich reich und zierlich gearbeitet sind die beiden Ohrgehänge aus Melos [Abb. 93 und 94]. Welcher Kunststätte diese äußerst reizvollen Goldschmiedearbeiten zugehören, ist noch unsicher. Rosetten, Löwen- und Greifenköpfe, Granatäpfel bilden die wesentlichsten Bestandteile der Ornamentik; häufig ist auch der Frauenkopf mit breit herabfallenden Haaren, wie ihn, jedoch mit dem Körper vereinigt, auch das Plättchen zeigt. Dazu kommt die meisterhaft behandelte Granulation, eine Technik, die wir schon mehrfach erwähnt haben. In der Art, wie die Schmuckstücke oft aus zahllosen Einzelteilen zusammengesetzt sind, erinnern sie an die trojanischen Goldfunde. Die Freude an dem eigenen technischen Können ließ kein bedeutenderes Schmuckstück entstehen, an dem nicht alle Kunstgriffe und -kniffe verwertet wären.



□ Abb. 101, 102 u. 103: Goldene Platte von Rhodos und Ohrgehänge von Melos □

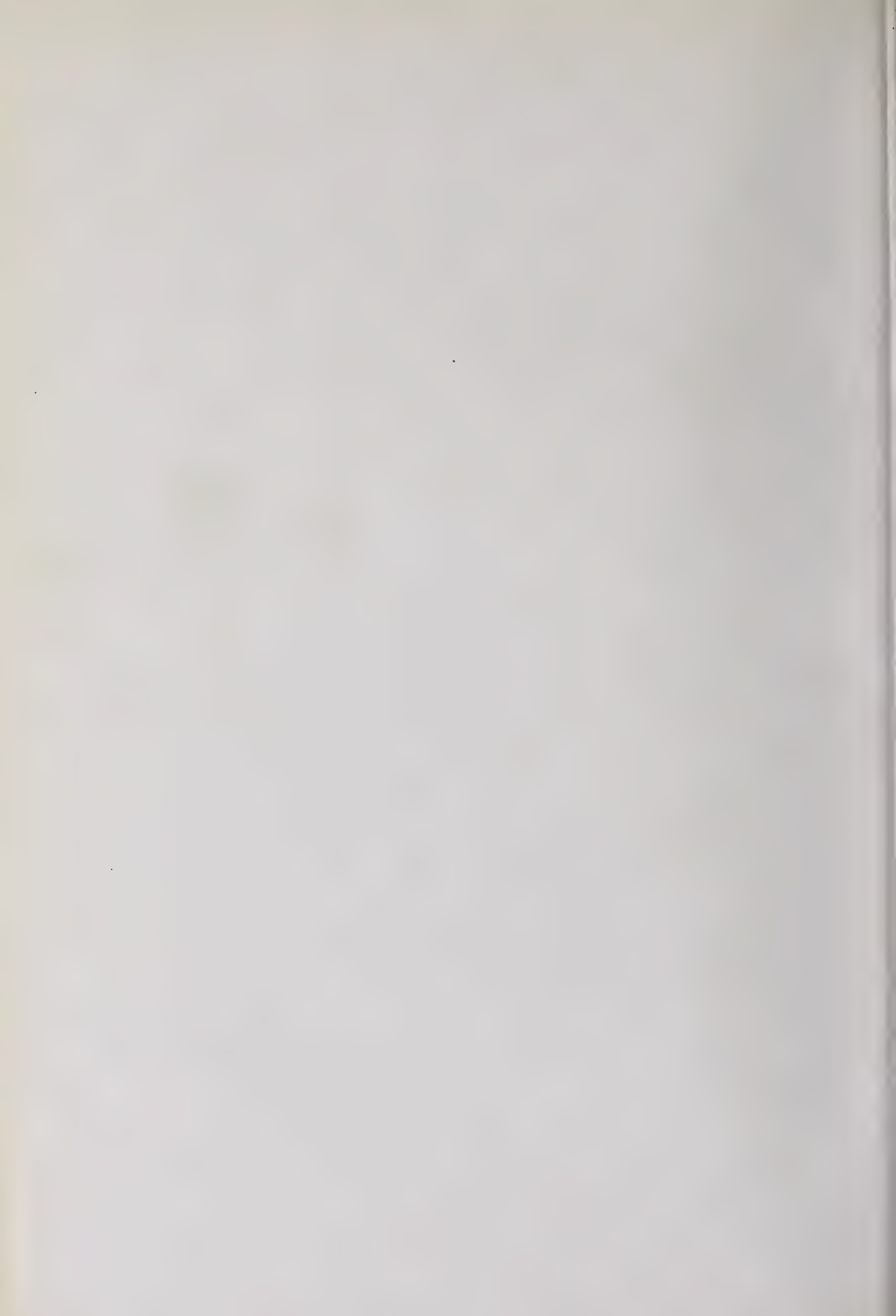
Die etruskische Goldschmiedekunst zeichnet sich schon von den ältesten Zeiten an durch hohe technische Vollkommenheit aus. Die erstaunlich reichen Funde von Vetulonia und Narce zeigen eine von jonischen Einflüssen noch unberührte Stilart, die sich mehr der geometrischen nähert. Schon in diesen Fibeln, Nadeln, Gehängen usw. bekundet sich ein lebhaftes Interesse für die Einzelornamentik in Granulier- und Filigranarbeit aus feinen Golddrähten ohne metallene Unterlage, eine Technik, die charakteristisch etruskisch ist und bei griechischen Goldarbeiten nicht vorkommt. Vom sechsten Jahrhundert an gerät die etruskische Goldschmiedekunst ganz in das Fahrwasser der jonischen. Die etruskischen Gräber haben eine Fülle wertvoller Goldarbeiten dieser Zeit der Nachwelt überliefert. In diesen Arbeiten überwiegt das technische Interesse meist das künstlerische; die Virtuosität, mit der die Granulierung und Drahtlötung hier gehandhabt wird, ist einer Steigerung überhaupt nicht mehr fähig und in dieser Vollkommenheit nicht wieder erreicht worden. Die auf der Tafel abgebildeten, aus verschiedenen Fundstätten stammenden Beispiele etruskischer Herkunft geben eine bessere Vorstellung von der technischen Höhe, als das Worte zu tun vermögen. □

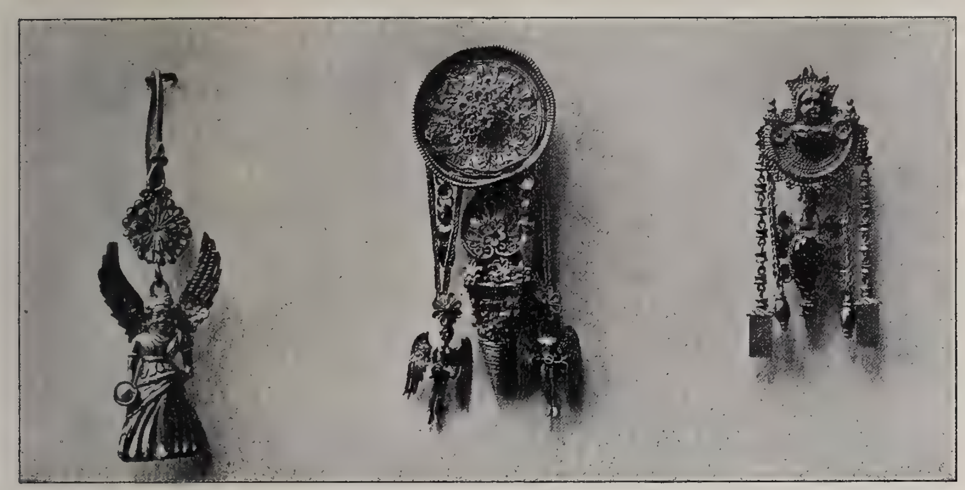
Für die spätere Zeit haben uns die Gräber in den griechischen Kolonien Südrußlands wertvolle und zahlreiche Funde beschert, Schmuckstücke, die großenteils im Lande hergestellt und somit als jonisch-griechisch zu bezeichnen sind, unter denen sich aber auch viele Importstücke attischer Herkunft finden. Doch kommt Südrußland nicht ausschließlich in Betracht; auch in Etrurien und Süditalien sind manche wichtige Funde griechischer Arbeiten gemacht und ganz scheidet auch das eigentliche Griechenland und Italien nicht aus. So enthält ein in Jthaka gefundener kleiner Schatz goldener Schmuckstücke schöne und wertvolle Proben griechischer Juwelierkunst. Von den südrussischen Funden gehört dem fünften Jahrhundert v. Chr. neben anderen kleineren Arbeiten ein großer goldener Köcherbeschlag an, ein prächtiges Kunstwerk mit reichem figürlichem und ornamentalem Schmuck, in der Formgebung ebenso an die attische Kunst des 5. Jahrhunderts, speziell die



ETRUSKISCHER
GOLDSCHMUCK





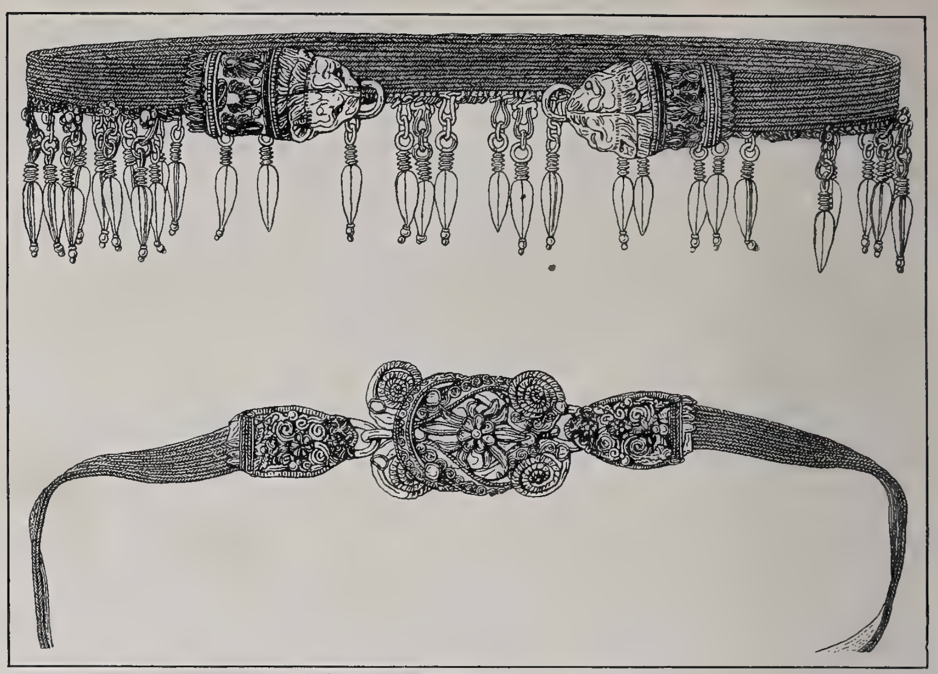


□ Abb. 104—106: Griechische Ohrgehänge □

Parthenonskulpturen, anknüpfend, wie eine Reihe silberner Gefäße, die gleich zu erwähnen sind. Noch älter ist der berühmte Goldfund von Vettersfelde, der, wie die stilistische Behandlung erweist, in Südrußland gearbeitet ist. Sein Hauptstück, ein großer goldener Fisch, aus dessen Fläche wieder besonderer Reliefschmuck herausgetrieben ist, zeigt unverkennbar archaisch-jonischen Typus [Abb. 111]. □

Die goldenen Schmucksachen des vierten Jahrhunderts und der folgenden Zeiten haben das Gemeinsame, daß nicht das kostbare Material als solches eine Rolle spielt, sondern daß es lediglich auf die Form ankommt [Abb. 104—110]. Der Materialwert selbst der köstlichsten Schmucksachen des griechischen Altertums ist sehr gering. Erst in römischer Zeit hat man, wie es scheint, gern mit schweren goldenen Schmucksachen geprotzt. So finden sich unter den Armbändern des Goldfundes von Pedescia unweit Roms, der einst einer vornehmen Dame augusteischer Zeit gehörte, zwei Stück, deren jedes annähernd ein Pfund wiegt. □

Eine Übersicht über die Juwelierarbeiten der hellenistischen Zeit zu geben, ist bei dem beschränkten Raum dieses Buches unmöglich; wir müssen uns mit einigen allgemeinen Andeutungen begnügen, die den Abbildungen als Erläuterungen dienen sollen. Es offenbart sich in diesen zierlichsten Werken antiken Kunstgewerbes ein Reichtum an Erfindung, eine Fülle von künstlerischen Gedanken, die immer wieder aufs neue in Erstaunen setzen. In technischer Hinsicht gibt es keine Schwierigkeit, der die Künstler nicht gewachsen wären. Die kleinsten Ornamente sind mit absoluter Sicherheit durchgeführt und gerade diese Sicherheit in der Herstellung des Kleinsten hat den antiken Juwelieren schon im Altertum besonderen Ruhm eingebracht. Hier hängen an zwei scheibenförmigen Ohrgehängen ein paar winzige geflügelte Eroten an Kettchen herab, dort werden kleine Gefäße oder längliche Tropfen als Bommeln angewendet; hier ist zwischen Scheibe und Kettchen noch ein halbmondförmiges Mittelglied getreten, an dem die Kettchen hängen [ein aus der älteren Juwelierkunst übernommenes Motiv], dort fehlt die Scheibe und die Anhänger sind an den Halbmonden oder anders gebildeten Teilen befestigt [Abb. 104



□ Abb. 107 u. 108: Griechische Halsketten □

bis 106]. Die Rosetten, Halbmonde und Anhänger sind durch Granulierarbeit, besonders aber durch aufgelötete, feine Filigrandrähte in zierlichsten Mustern in sich verziert, jedoch mit einem solch künstlerischen Takt, daß stets die wohldurchdachte Form des Ganzen, nicht aber die Feinheit der Einzelverzierung in erster Linie interessiert. Zur Erhöhung des farbigen Eindrucks ist buntes Email häufig schon seit dem 4. Jahrhundert angewendet, ebenso wie sich kostbare Steine und Glasflüsse finden, nicht ihres materiellen Wertes wegen eingesetzt, sondern aus rein dekorativen Rücksichten. Zu den Ohrgehängen, die oft eine dem modernen Geschmack unverständliche Größe erreichen, kommen einfache Ohrringe, am häufigsten solche mit Tierköpfen an der Verbindungsstelle. Halsbänder sind in herrlichen Beispielen auf uns gekommen: solche die ringartig um den Hals schlossen, oder Ketten, die frei beweglich auf die Brust herabhingen. Was für die Ornamentik der Ohrringe gesagt ist, gilt auch für die Halsbänder. Das moderne Kunstgewerbe erscheint ärmlich gegen den Reichtum der Erfindungskraft, die sich hier ausspricht. Jedes einzelne Stück tritt uns als persönliche Schöpfung eines denkenden, begabten Künstlers entgegen, jedes einzelne gibt neue Anregungen; nicht die Renaissancezeit, geschweige denn unsere Juwelierkunst, hat auch nur annähernd die antike Juwelierkunst erreichen können. Wir erwähnen endlich Gürtel, Gürtelschnallen und goldene Kränze. Unter diesen ist der aus Armento [jetzt in München befindliche] weitaus das beste Stück. Der Kranz ist aus einer unendlichen Fülle verschiedenartigster Blätter und Blumen gebunden, aus deren Kelchen Eroten aufsteigen, während eine größere Nike mit weitausgebreiteten Flügeln das ganze Schmuckstück krönt. □

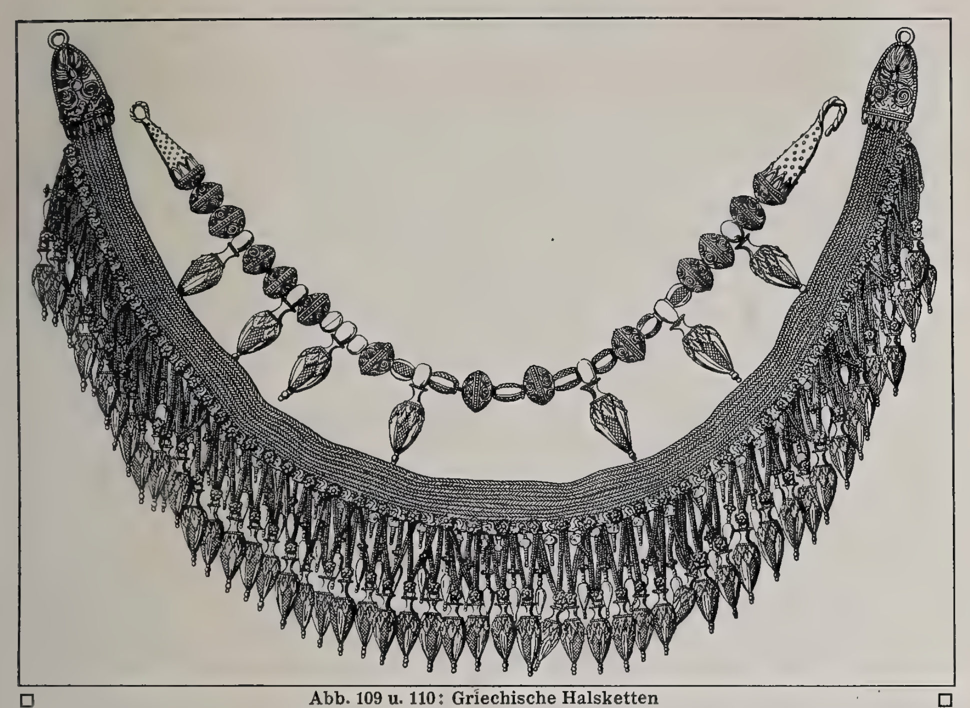
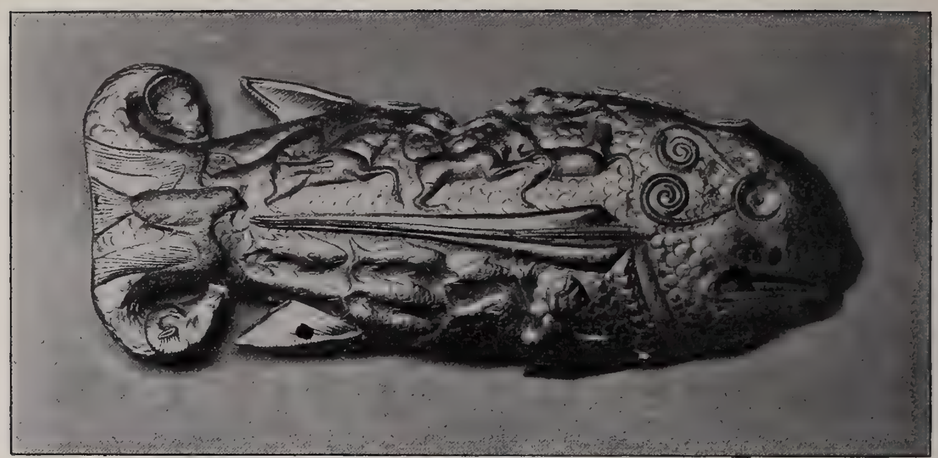


Abb. 109 u. 110: Griechische Halsketten

Während Gold, entsprechend seinem höheren Werte, vorwiegend zu Schmucksachen verarbeitet wurde, ist das SILBER mit Vorliebe zur Herstellung kostbarer Gefäße verwendet worden. Da aber das Silber der Zersetzung in der Erde besonders stark ausgesetzt ist, so erklärt es sich, daß auch von Silberarbeiten aus dem Altertum verhältnismäßig wenig erhalten ist. Das gilt besonders von den älteren Perioden. Erst von der hellenistischen und namentlich von der römischen Zeit an sind die Funde von Silbergefäßen reichlicher und gestatten uns einen gleichmäßigeren Überblick. Noch dem fünften Jahrhundert v. Chr. gehört ein silbernes Trinkhorn (Rhyton) aus Tarent in Form eines Hirschkopfes an, eine Gefäßgattung, wie sie in derselben Zeit und später auch in der attischen Keramik gern gebildet ist, bei deren Besprechung wir sie jedoch nicht erwähnt haben. An dem Trinkhorn [Abb. 114] ist der Kopf mit vollendeter Naturtreue wiedergegeben, die feine und zierliche Bildung des jungen Hirsches aufs glücklichste empfunden; besonders aus Perlmutter eingelegte Augen, schwarzes Email in den Nasenlöchern und Vergoldung in den Ohren steigerten die Lebendigkeit des Kunstwerks. Um die Mündung läuft ein Fries getriebener Figuren mit einer noch nicht gedeuteten Szene der Göttersage. In dieser Gesamterscheinung stellt sich das Tarentiner Gefäß neben ein zweites Rhyton mit dem Kopf eines Stierkalbs und eine Reihe anderer silberner Gefäße aus der Krim, deren bedeutendstes die Vase von Nikopol, ein herrliches Stück antiker Silberschmiedearbeit, um 400 v. Chr. gearbeitet, uns in einem Bildfriese Skythen bei der Zähmung und Pflege ihrer Pferde vorführt. Alle diese Arbeiten stehen, wie der schon erwähnte goldene Köcherbeschlag, in naher Be-



□ Abb. 111: Brustplatte aus dem Goldfunde von Vettersfelde □

ziehung zu attischer Kunst, tragen aber dabei ein eigenes Gepräge. Die Annahme scheint berechtigt, daß sie in Jonien gefertigt worden sind. □

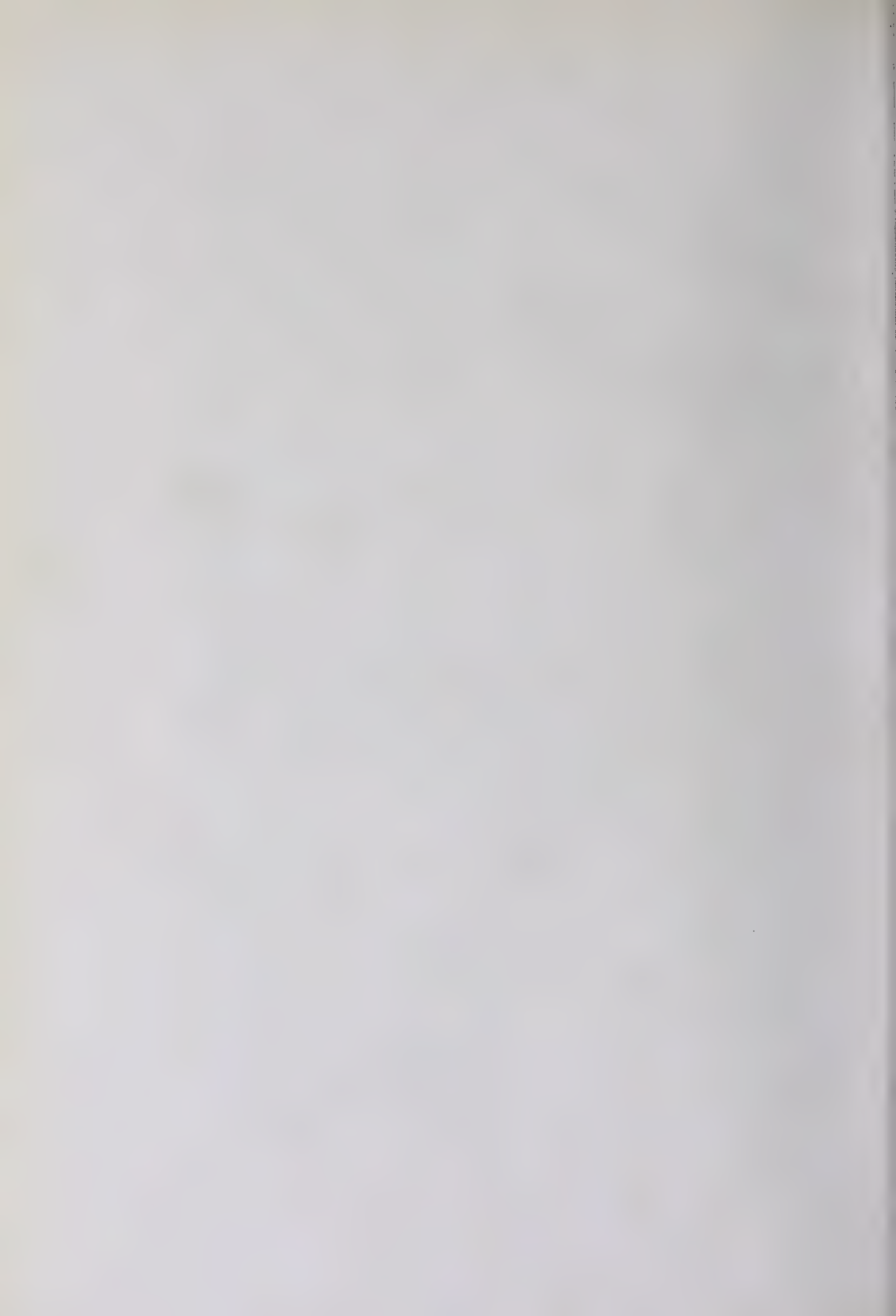
Auch aus dem fortschreitenden vierten und dem dritten Jahrhundert besitzen wir namentlich wieder aus Südrußland und aus einem Gesamtfunde in Tarent vortreffliche Silbergefäße von zum Teil zierlichsten Formen mit reicher, durch eingesetzte Edelsteine unterstützter, und überaus geschmackvoller Dekoration. Das Hauptstück ist eine noch nicht veröffentlichte Schale aus Tarent, deren Reliefbild die Gruppe eines Mädchens im Gespräch mit einem Jüngling zeigt, während ringsherum Masken angebracht sind; diese Schale ist um das Jahr 300 v. Chr. gearbeitet. Von jüngeren hellenistischen Silbergefäßen etwa aus dem Jahre 150 v. Chr. seien zwei Schalen aus Ägypten erwähnt, eine mit einem Herakleskopf von leidenschaftlichem Ausdruck und in der Formgebung sehr malerisch gehalten [Abb. 112], die zweite mit dem Kopfe einer Mänade, in dem sich weibliche Anmut mit kräftiger Durchbildung der Formen zu glücklicher Zusammenwirkung vereinen [Abb. 113].

Aus diesen wenig zahlreichen, aber künstlerisch doch bedeutenden Stücken ist es gestattet, den Rückschluß auf eine hohe Blüte der Silberschmiedekunst in hellenistischer Zeit zu ziehen, der uns überdies durch zahlreiche literarische Nachrichten bestätigt wird. Hinzutreten als unmittelbare Zeugen die früher erwähnten Massen von Tonvasen mit Reliefschmuck, die unleugbar Nachahmungen kostbarer silberner Vorbilder sind. An die hellenistischen Silberarbeiten läßt sich aber auch unmittelbar der HILDESHEIMER SILBERFUND anknüpfen, der bedeutendste Silberschatz, der aus dem Altertum auf uns gekommen ist. Die Annahme, der Schatz sei das Silbergeschirr des Varus, das dieser in der Schlacht im Teutoburger Walde verloren habe, läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten, seitdem erkannt worden ist, daß sich unter seinen Bestandteilen Stücke befinden, die frühestens im 2. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet sind, provinziale Arbeiten von verhältnismäßig geringem Kunstwert. Die Hauptmasse des Schatzes gehört allerdings in die Zeit des Augustus und für sie könnte jene Annahme bestehen bleiben. Zu den augusteischen Stücken kommen aber griechische Arbeiten späthellenistischer Zeit und so verbindet dieser



□ AUS DEM HILDES-
HEIMER SILBERFUND








□ Abb. 112 u. 113: Medaillons von späthellenistischen Silberschalen □

Fund das griechische Kunstgewerbe über das römische mit den provinzialen römischen Ausläufern. Den echt hellenistischen Stücken des Schatzes gehört die weitberühmte Athenaschale an, ein Wunderwerk der Treibarbeit [s. Tafel]. Ihre nahe Verwandtschaft mit den Werken des pergamenischen Kunstkreises in der Behandlung des Gewandes, dem Interesse für schwere Gewandmassen, in den vollen fließenden Formen des Körpers legt es nahe, in dem Künstler einen pergamenischen Griechen noch des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zu suchen. Das Hauptstück der augusteischen Gruppe ist der große Krater [s. Tafel]. In der Rankendekoration deutete der Künstler auf die Bestimmung des Gefäßes hin, indem er die Ranken als Wasserpflanzen bildete und dem ganzen Ornamentbilde den Charakter einer Szenerie auf dem Meeresgrunde gab. Von den Ranken lösen sich Schilfblätter ab und an ihren Spitzen öffnen sich Blüten, in deren Kelchen sich allerlei Seetiere festgesetzt haben. Andere Tiere, Hummern, Krabben usw. schwimmen durch den Raum hin und werden von Putten gejagt, die auf leichten Ranken sich wiegend mit der Angel und dem Dreizack ihrer Beute nachstellen. Das ganze Pflanzenwerk in seinen fließenden, schwingenden Linien scheint wie von der flutenden Strömung des Wassers ergriffen und wie im Wasser schwankend strebt die große Blüte auf leichtem Stiel in die Höhe. In diesem Bilde ist der Künstler von ähnlichen Vorstellungen ausgegangen, wie die Maler der mykenischen Vasen, und so knüpfen Anfang und Vollendung des klassischen Kunstgewerbes unbewußt aneinander an. Auch unter den übrigen Stücken der augusteischen Zeit sind meisterhafte Werke; so der bekannte Lorbeerbecher, der wieder mit mehreren anderen eine Sondergruppe bildet, bei der naturalistisch gebildete Blätterzweige paarweis geordnet um die Gefäßfläche gelegt oder zwischen figürlichen Schmuck gestellt sind, oder auch für sich einzelne Gefäßteile, Henkel und Griffe bilden. Die wundervolle, ruhig maßvolle Behandlung des Reliefs läßt den Lorbeerbecher als eines der vornehmsten Stücke des ganzen Schatzes erscheinen. Andere Gefäße und Geräte verraten eine mehr klassizistische Stilrichtung, wie sie neben der rein-naturalistischen für die augusteische Zeit charakteristisch ist. Die Ornamentik der Hildesheimer Ge-

fäße bietet ebenso wie die vollendet schönen Linien der Gefäßumrisse eine unerschöpfliche Quelle künstlerischen Reichtums. Um so merkwürdiger muß es erscheinen, daß das moderne Kunstgewerbe sich fast wie absichtlich der Belehrung verschließt, die es aus den antiken Erzeugnissen gewinnen könnte. ☐

Über den Hildesheimer Silberfund hinaus führen eine Anzahl pompejanischer Silbergefäße und der seit einigen Jahren bekannte Schatz von Boscoreale, der an Zahl der Stücke dem Hildesheimer Fund überlegen ist, an Kunstwert ihm jedoch nachsteht. In seinen Gefäßen, wenigstens in einigen, zeigt sich deutlich eine Steigerung der gemäßigten augusteischen Stilrichtung. Am klarsten wird diese Steigerung vielleicht an einem Becher mit Olivenzweigen. Im Gegensatz zu dem Lorbeerbecher mit seiner vornehmen Ruhe wirkt dieser Becher durch Kontraste, durch starke Licht- und Schatteneffekte. Der dritte große Silberschatz des Altertums, der von Bernay, enthält neben römischen Arbeiten, die wie alle vorgenannten Gefäße wohl sicher aus griechischen Toreutenhänden hervorgegangen sind, auch provinziale Arbeiten gallischer Herkunft. In den gallischen Arbeiten, deren wir eine große Anzahl besitzen, klingt die Geschichte der Silberschmiederei aus wie in den gallischen Sigillatagefäßen die Keramik, nicht in minderwertigen Leistungen, aber allmählich sich entfernend von den Traditionen des klassischen Altertums. ☐

4. TERRAKOTTEN

Wenn von antiken Terrakotten die Rede ist, pflegt der Laie an die zierlichen Figuren aus Tanagra [in Böotien] zu denken und doch bietet Tanagra nur einen geringen Bruchteil des Reichtums antiker Terrakotten. Als Rundfiguren, figürliche Reliefs und dekorative Arbeiten spielen die Terrakotten eine bedeutende Rolle im Kunstgewerbe, ebenso bedeutend wie die Vasen und Arbeiten in Metall. Terrakottafiguren sind zu aller Zeit im Altertum gearbeitet worden, als Beigaben symbolischer Bedeutung wurden sie den Toten in das Grab gelegt, als Weihgeschenke für die Götter bildeten sie einen billigen Ersatz statt reicherer Gaben, als Spielzeug gab man sie den Kindern in die Hand, als Schmuckstücke stellte man sie in den Zimmern wie Nippsachen auf. ☐

Die primitiven Versuche der geometrischen Zeit, Figuren, mit der Hand geknetet und gleich den Gefäßen mit Firnisfarbe bemalt, wurden durch die jonischen Künstler in neue Bahnen gelenkt. Zu derselben Zeit, als die samischen Künstler den Hohlguß auf Bronzefiguren anwandten, kamen statt der massiven Terrakotten hohlgeformte auf und die so geformten Terrakotten bildeten hinfort die Regel, abgesehen besonders von ganz kleinen Figuren, die hohl zu zerbrechlich gewesen sein würden. In eine Doppelform, deren eine Hälfte die Vorderseite, deren andere die Rückseite der Figur enthielt [wie sie uns noch vielfach erhalten sind], wurde der Ton gestrichen und die beiden Hälften aufeinandergepaßt. Gewöhnlich zeigen die Figuren am Rücken eine viereckige oder ovale, oft ziemlich große Öffnung. Sie war nötig, damit sich beim Brennen der Ton leichter zusammenzog, ohne daß sich die Figur selbst zu stark veränderte. Wennschon aus Hohlformen in kürzester Zeit gleichartige Figuren massenhaft herzustellen waren, so sind diese doch gewöhnlich nicht in unserem Sinne Massenartikel, denn dem Brande ging wenigstens bei

besseren Stücken eine sorgfältige Nachmodellierung voraus. So ist auch hier, wie bei den Bronzezieraten, fast jede Terrakotta eine persönliche Leistung des Künstlers, nur daß er sich zu seiner Erleichterung der Form bediente. Mit der Übernahme der neuen Technik wurde die Terrakottaplastik zu einem selbständigen Zweige des Kunstgewerbes, während sie früher im engsten Zusammenhange mit der Töpferei gestanden hatte. Statt der Bemalung mit Firnisfarbe ward eine, wie es scheint, aus der Polychromie der Marmorskulptur abgeleitete Technik aufgenommen: man gab den Figuren einen weißen, kreidigen Überzug und hob die einzelnen Teile durch Abdecken mit bunten Farben hervor, unter denen Rot und Blau in kräftigen Tönen bevorzugt wurden. □

Obgleich naturgemäß in der alten, ernster denkenden Zeit unter den Darstellungen Götterbilder vorwiegen [Abb. 115], kennen wir doch schon aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts genrehafte Darstellungen wie den Garkoch und die Bäckerin aus Tanagra [Abb. 118 und 119] und den berühmten Barbier von dort. Aber erst in der aufgeklärten Zeit des 4. Jahrhunderts werden Vorwürfe des täglichen Lebens häufiger und in diesen Aufgaben, die nicht der Kultus, sondern das Leben stellte, gelangte die Terrakottabildnerei auf die Höhe ihres Schaffens. Die Fabrikation war aber durchaus nicht nur auf Tanagra beschränkt, vielmehr kennen wir eine ganze Reihe von Kunststätten, deren Erzeugnisse von nicht geringerem Kunstwert sind. Die Darstellungen von Terrakotten aus Tanagra halten sich den Stoffen nach in ziemlich engen Grenzen, vorwiegend auf dem Gebiete des Frauen- und Kinderlebens: anmutige Frauengestalten, sitzend [vgl. die Tafel], stehend, schreitend oder tanzend, zuweilen durch eine besondere Zutat als mythologische Figuren charakterisiert, Putten mit angesetzten Flügeln und so als Eroten aufgefaßt, schwebend oder fliegend in schelmischer Munterkeit, sind das Zierlichste an Kleinplastik, was auf uns gekommen ist. Von den Erzeugnissen der korinthischen Tonplastik erlaubt uns der Raum nicht mehr als eine Figur wiederzugeben [Abb. 116], ein Mädchen, das sinnend den Kopf gesenkt hat und nach einem kleinen, schwanenartigen Vogel blickt, den es mit der Hand an sich drückt, eine Figur von höchster Schönheit und von größerem Wurf als die tanagräischen Figuren. Dieser größere Zug geht durch viele Figuren der korinthischen Tonindustrie. Wieder anders sind die Terrakotten aus Megara gehalten. Mit meisterhaften Figuren ist Athen beteiligt. Hier vereinigten sich, besonders im 4. Jahrhundert, die Vasentöpferei und Terrakottaindustrie, indem statt der Bemalung plastische Gruppen an der Vorderseite der Gefäße angebracht wurden. Eines der bedeutendsten Gefäße der Art zeigt Aphrodite neben einem Eros, während ein zweiter schwebender Eros im Begriff ist, sich neben ihr niederzulassen. Andere Gefäße bieten Liebespaare, mythologische Genrebilder usw. Auch Figuren der Komödie hat die attische Terrakottaplastik mit Vorliebe dargestellt und in den diesen Typen verwandten Karikaturen [besonders beliebt sind alte häßliche Frauen] hat Athen neben Tanagra Vortreffliches geleistet. Die kleinasiatischen Arbeiten kennen wir hauptsächlich durch die Nekropole von Myrina. Hier sind besonders Gruppen und schwebende größere Figuren von großer Anmut gebildet worden; sehr gepflegt wurde auch hier, wie überall in hellenistischer Zeit, die Karikatur, deren Beispiele aus Kleinasien zahllos sind. Köstliche Arbeiten sind in



□ Abb. 114: Rhyton von Tarent □

jüngster Zeit in Priene zutage gekommen, am bedeutendsten vielleicht ein Dornauszieher [Abb. 117], eine realistische Umbildung des bekannten Motivs, dessen ältester Vertreter die berühmte Bronzefigur des Dornausziehers im kapitolinischen Museum in Rom [5. Jhdt. v. Chr.] ist. Wir müssen es uns versagen, auf die unteritalischen Terrakotten, unter denen sich manche bemerkenswerte Kunstwerke befinden, näher einzugehen. Auch können wir nur kurz die mannigfachen kleinen Tonreliefs berühren, wie die meist dem 5. Jahrhundert v. Chr. angehörenden sog. melischen Gruppen, bei denen der Reliefgrund den Außenkonturen entlang, oft auch im Innern der Darstellung weggeschnitten ist, und andere spätere Reliefs, die zum Schmuck von Holzkästen, Sarkophagen und anderem dienten. □

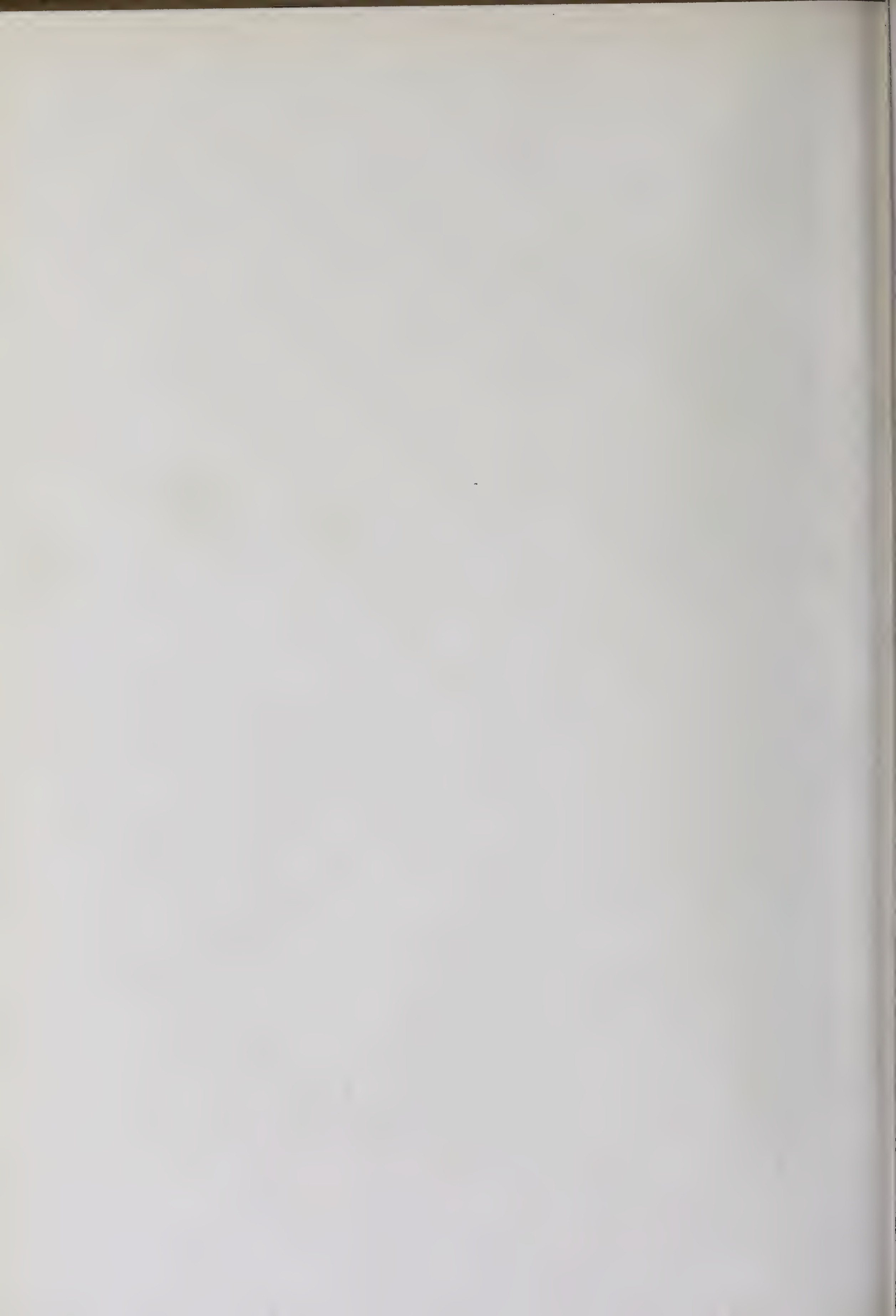
In der Architektur spielte die Terrakotta besonders im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. eine Rolle, bevor man zum kostbaren Marmorbau überging. So kennen wir ganz in der schwarzfigurigen Vasentechnik bemalte Metopen und Verkleidungen hölzerner Architekturglieder und so sind uns aus Jonien, und in Nachahmung jonischer Sitte besonders aus Etrurien, buntbemalte Relieffriese und Stirnziegel verschiedenster Art erhalten: wichtige und bedeutende Denkmäler der altertümlichen Kunst; eine Gattung des Kunstgewerbes, deren Pflege in Griechenland mit der Einführung des Marmorbaus abkam, aber in Italien stets in Geltung blieb, um in der ersten Kaiserzeit eine neue Blüte zu erleben. Ihr gehören die nach der Sammlung Campana Campanareliefs genannten Kunstwerke [Abb. 120] an, Platten von durchschnittlich 30 cm Höhe und verschiedener Breite, wie sie kleinere Heiligtümer und Grabbauten, Altäre und Privathäuser zierten. Die eine Gruppe, oft sehr zierliche und anmutige, nachweislich von griechischer Hand gearbeitete Platten, zeigt das Nachleben griechischer Kunsttradition und griechischer Stoffe mit überraschender Deutlichkeit, die andere Gruppe, römische Arbeiten, bevorzugt Bilder speziell römischen Interesses, wie Triumphzüge, Zirkus- und Amphitheaterszenen. Als dekorative Arbeiten stehen selbst die geringsten von ihnen hoch über den modernen Kunstschöpfungen verwandter Bestimmung. □

Wir erwähnen am Schluß der kurzen Übersicht, daß Terrakotta auch zur Herstellung billigen Schmuckes verwendet wurde. Mit Goldschaum überzogene zierliche Kettenglieder und Anhänger sind uns aus Gräbern vielfach erhalten und mit



TERRAKOTTA
AUS TANAGRA





dieser billigen Ware wird man nicht nur die Toten allein bedacht haben, sondern sie wird von den Ärmeren auch im Leben getragen worden sein. □

5. GEMMEN

Die Wiederbelebung der Gemmenschneidekunst, die seit der glänzenden Zeit der mykenischen Epoche zunächst keine nennenswerten Erfolge aufzuweisen hatte, ging im 6. Jahrhundert v. Chr. von den Joniern aus im Anschluß an die Beziehungen, die sie zu den großen Kulturzentren des Orients unterhielten. Die Blüte der jonischen Glyptik im 6. Jahrhundert ist uns auch literarisch bezeugt. Jedermann kennt den Ring des Tyrannen Polykrates von Samos, und von Theodoros von Samos ist ein wahres Wunderwerk von Kleinarbeit in Stein erwähnt. So wird mit Recht angenommen, daß von den altertümlichen griechischen Gemmen die Mehrzahl jonischer Herkunft ist, wenngleich es auch an festländisch-griechischen Künstlern nicht lange gefehlt haben wird. □



Abb. 115: Attische Terrakottagruppe, Göttin zwischen zwei stehenden Figuren, die rechte abgebrochen. 6. Jahrhundert v. Chr. □ □

Die Form der ältesten griechischen Steine, die auf die Bezeichnung von Kunstwerken Anspruch erheben können, ist gewöhnlich, im Anschluß an ägyptische Vorbilder, der Skarabäus. Der Länge nach durchbohrt, wurde der Stein an goldenem, silbernem oder eisernem Bügel getragen, seine flache, ovale Unterseite zierte das eingegrabene Bild. Wir kennen schon aus der ersten Zeit Künstler, die ihren Namen auf den Stein setzten. Karneol, Chalzedon, Achat, Sardonyx sind die Steinarten, die mit voller Beherrschung der Radtechnik zu Gemmen verwendet werden. Unendlich fein und scharf sind diese altertümlichen Steine in der Ausführung. Eine große Rolle spielt in den Darstellungen die Götterwelt, besonders Hermes, Herakles und die Silene. Es war nicht leicht, auf dem ovalen Raum die Figur glücklich zu komponieren und so wurde mit Vorliebe die kniende Stellung benutzt, weil sie zur Ausfüllung des Rundes am besten geeignet erschien [vgl. Tafel]. □

Griechische Gemmen des fünften Jahrhunderts sind nicht häufig, aber doch genügend zahlreich, um den Wandel in diesem Zweige des Kunstgewerbes festzustellen. Als Hauptmaterial wurde Chalzedon bevorzugt, während Karneol und Sardonyx an Beliebtheit zurücktraten. Die reine Skarabäenform kam gleichfalls ab und statt dessen wurde nur die allgemeine Form des Skarabäus beibehalten, die wir Skarabäoid zu nennen pflegen, Steine mit einer flachen und einer gewölbten Seite. Eine größere Mannigfaltigkeit der Motive tat sich im fünften Jahrhundert kund, entsprechend dem Fortschreiten der Kunst überhaupt, und ein anderer Geist


Abb. 116: Stehendes Mädchen aus Korinth

zog in die Darstellungen ein. Waren früher Götter, Heroengestalten und Dämonen die beliebtesten Gegenstände, so bleiben aus der Götterwelt nur noch Aphrodite und Eros als bevorzugt übrig und Bilder des täglichen Lebens greifen mehr und mehr um sich, musizierende Frauen oder solche, die mit Tieren spielen, Jünglinge zu Pferde, Athleten usw. Mit das bedeutendste, was diese Zeit in der Glyptik geleistet hat, sind Tierdarstellungen, wilde Tiere allein oder mit anderen zahmen, über die sie herfallen, zu ausdrucksvollen Gruppen komponiert, köstliche Pferdedarstellungen, von Vögeln namentlich meisterhaft Kraniche und Reiher [vgl. Tafel]. Unter den Tierdarstellungen sind die Werke des Dexamenos von Chios die hervorragendsten, des einzigen Gemmenkünstlers dieser Zeit, dessen Persönlichkeit wir einigermaßen fassen können, seine Heimat Chios ein Zeichen dafür, daß auch in dieser Zeit die jonische Glyptik ihren alten Ruhm aufrecht erhielt. Von ihm stammt außer Tierdarstellungen als eines seiner älteren noch strengeren Werke um 440 v. Chr. ein Mädchen, dem eine Dienerin den Spiegel vorhält, eine Szene, wie sie auf griechischen Grabreliefs nicht selten zu finden ist, und ein prächtiger Männerkopf, eines der besten Porträts des fünften Jahrhunderts, das auf uns gekommen ist. □

In der hellenistischen Zeit ändert sich wieder der Geschmack [vgl. Tafel]. Die Skarabäoidform kommt ab und der flache Ringstein, dessen unbearbeitete Unterfläche leicht konvex ist, wird üblich. Edle Steine werden jetzt besonders bevorzugt. Leider ist die Zuteilung zahlreicher Steine an die hellenistische Epoche durchaus nicht gesichert. Soweit wir nach den Steinen urteilen können, die sich durch ihre Inschriften zeitlich annähernd datieren lassen, wurde in dieser Zeit das Porträt sehr bevorzugt. Von dem Steinschneider Pyrgoteles ist uns überliefert, daß Alexander der Große ihn besonders schätzte und von niemand anderem als ihm in Stein geschnitten sein wollte. Fast alle mit Künstlersignaturen versehenen Steine, wie die des Lykomedes, Daidalos, Skopas, sind Porträtgemmen. Daneben sind uns aber zahlreiche Gemmen erhalten geblieben, die in den Stoffen der Darstellung einen charakteristisch-hellenistischen Zug an sich tragen, Bilder aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite, besonders Eros in seinem Verhältnis zu Psyche, Hermaphroditen und die speziell alexandrinischen Bilder von ägyptischen Gottheiten, wie die des Sarapis, der Isis usw. □

In Rom war das Interesse an wertvollen Gemmen schon in den letzten Jahrzehnten der Republik sehr bedeutend. Wir hören von mannigfachen Gemmensammlungen dieser Zeit, die sich die Vornehmen, wie Julius Caesar, Pompejus u. a.

EUTYCHES
ATHENA □

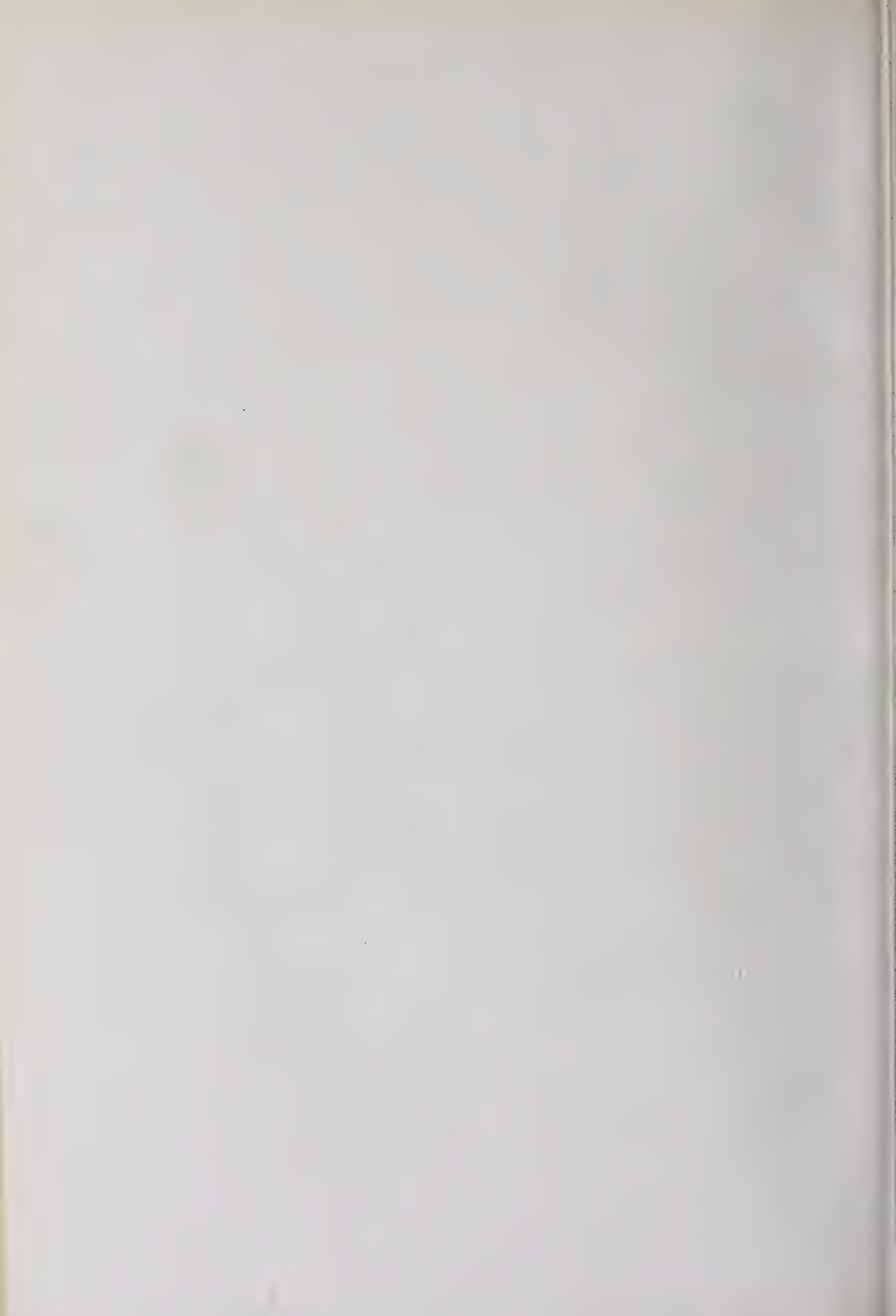
□ □ □ ASPASIOS
ATHENA PARTHENOS

SOG. GEMMA AUGUSTEA



ANTIKE GEMMEN
UND KAMEEN □





anlegten und die sie an allgemein zugänglichen Stellen aufstellten. Es ist daher kein Wunder, wenn die Glyptik in der Zeit des Augustus sich besonderer Vorliebe erfreute. Wir besitzen aus der früheren Kaiserzeit unzählige Steine von vorzüglicher Qualität, die entsprechend der Kunstrichtung jener Zeit ihrem Wesen nach griechisch sind und größtenteils von griechischen Künstlern in Rom gearbeitet wurden. Bald sind es Motive der eigentlich klassischen Kunst, die wir auf den Steinen wiederfinden, oft Kopien berühmter Werke von Künstlern des 5. Jahrhunderts, bald Motive echt hellenistischer Art, so daß es häufig nicht möglich ist, die Steine dieser oder der hellenistischen Periode mit Sicherheit zuzuweisen. Glaspasten, d. h. billige Glasflüsse, die als Ersatz für geschnittene Steine dienten, sind in der ersten Kaiserzeit massenhaft hergestellt worden. Wir können diese Technik bis in die archaische Zeit hinauf zurückverfolgen. Aber aus augusteischer



□ Abb. 117: Dornauszieher aus Priene □

Zeit besitzen wir besonders schöne und sorgfältig gearbeitete Exemplare dieser Kunstgattung, Nachahmungen gleichzeitiger Meisterwerke der Glyptik. Wir müssen uns darauf beschränken, von den Steinen dieser Zeit einige mit Künstlersignaturen wiederzugeben [vgl. Tafel]. Am bedeutendsten sind die des Dioscorides, von dem sich Augustus die Siegel mit seinem Porträt herstellen ließ. Ein Diomedes mit dem Palladion, zwei stehende Hermesfiguren, ein Kopf der Jo von wunderbarer Schönheit der Arbeit zeigen, daß Dioscorides die Vorbilder seiner Schöpfungen zumeist den klassischen Werken des fünften Jahrhunderts entnahm. Nicht geringer als Gemmenschneider waren seine Söhne Eutyches und Hyllos; von Eutyches besitzt die Berliner Sammlung einen leider zerbrochenen Bergkristall, der das virtuoseste in Tiefschnitt ist, das überhaupt aus dem Altertum auf uns gekommen ist, das Brustbild einer behelmten Athena [vgl. Tafel]. Am bekanntesten ist der Künstler Aspasios durch seine Gemme mit der Kopie des Kopfes der Athena Parthenos in Wien geworden, eines der wichtigsten Hilfsmittel zur Rekonstruktion des phidiasischen Originales [vgl. Tafel]. Andere hervorragende Künstler dieser Zeit sind Apollonios, Anteros, Pamphilos und Teukros. □

Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. haben sich an der Gemmenfabrikation in großem Maßstabe die Etrusker beteiligt, wie in allen übrigen Zweigen des Kunstgewerbes auch hierin die Schüler der jonischen Griechen. Namentlich in der älteren Zeit sind die etruskischen Skarabäen, überwiegend Karneole, von großer Schön-



Abb. 118 u. 119: Garkoch und Bäckerin aus Tanagra

heit und erreichen an Feinheit oft die griechischen Originalarbeiten. Bis in den Anfang des vierten Jahrhunderts hinein hat die etruskische Glyptik geblüht; in dieser Zeit bildet sich eine besondere Gattung italischer Gemmen aus, die als kunstgewerbliche Leistungen zu besprechen außerhalb des Rahmens unseres Themas liegt.

Während man unter Gemmen Steine und Glaspasten mit vertieft geschnittenen Bildern versteht, bezeichnet man als KAMEEN Steine mit Reliefbildern. Die Kameen sind eine Erfindung der Zeit nach Alexander dem Großen. Das Material ist fast ausnahmslos Sardonyx, ein Stein, der wie der Achat in seinen verschiedenen Abarten zwei und mehrere Farbschichten übereinander mit einer bräunlichen Grundschicht aufweist. Aus der oberen milchweißen, helleren Schicht wurde das Relief herausgeschliffen, während die untere als Grund stehen blieb. Hatte der Stein mehr als zwei Schichten, so konnten diese zur Erzielung größerer Farbeneffekte in das Relief einbezogen werden. Als Mittelpunkt der hellenistischen Kameenfabrikation wird mit Recht Alexandria angesehen. Hier ist die herrliche 'tazza Farnese' gearbeitet worden, eine aus einem einzigen Sardonyx geschnittene Schale, hier vielleicht der nicht weniger berühmte zweihenklige Becher im Louvre, die 'coupe des Ptolemées', sowie die sogenannten Ptolemäerkameen. Von den bekannten Meistern gehören anscheinend ein Athenion und ein Boëthos dieser Epoche an. Eine zweite Blüte erlebte die Kameenfabrikation in der ersten römischen Kaiserzeit bis in die Zeit des Nero hinein. Wir besitzen unter den Prachtstücken dieser Zeit einmal eine ganze Reihe mit Porträts des julisch-claudischen Herrscherhauses, wie die alexandrinischen nicht wieder erreichte Arbeiten der Steinschneidekunst. Das glänzendste Stück ist die Gemma Augustea in Wien, neben dem berühmten Pariser Kameo auch das umfangreichste [s. Tafel]. Um das Jahr 12 n. Chr. gefertigt, stellt sie Augustus als Herrscher der Welt neben Roma thronend dar, umgeben von den Göttern der Erde und des Meeres und den Prinzen des kaiserlichen Hauses [Tiberius und Germanicus]; im unteren Streifen errichten römische Krieger eine Trophäe über gefangenen Pannoniern und ihren Frauen. Andere Kameen mit mythologischen Darstellungen tragen einen ausgesprochen malerischen Charakter



□ Abb. 120: Sogenanntes Campanarelief □

und schließen sich in Stoff und Formgebung den hellenistischen Vorbildern an. Auch ganze Gefäße sind aus der römischen Kaiserzeit auf uns gekommen. Die berühmtesten uns bekannten Kameenkünstler zur Zeit des Augustus waren der schon erwähnte Dioscorides und seine Söhne Hyllos und Herophilos. Die meisterhaften bezeugten Arbeiten des Dioscorides, ausgezeichnet durch Zartheit und Weichheit der Oberflächenbehandlung, haben dazu geführt, auch von den besten Porträtgemmen einige, sowie auch die erwähnte Gemma Augustea seiner Hand zuzuschreiben. Jedenfalls waren, wie in den meisten Zweigen des Kunstgewerbes so auch in der Glyptik die Griechen in Rom die führenden Künstler. □

6. GLAS □

Die Erfindung des Glases und seine Geschichte in Ägypten ist bereits oben behandelt worden. In Griechenland sind, wie es scheint, keine Gläser hergestellt worden. Zwar werden vereinzelt in der Überlieferung für Griechenland Gläser erwähnt, doch läßt es sich nicht erweisen, daß sie auch in Griechenland gefertigt sind. Bis um Christi Geburt ist vielmehr der Mittelpunkt für die Glasfabrikation Syrien und Ägypten geblieben, speziell Alexandrien. Von dort her kam die Kunstfertigkeit am Ende der Republik zu den Römern. Unter Augustus begann man Glas zu machen, zuerst in Campanien, wo sich der geeignetste Sand zu seiner Bereitung fand. Bald konnte man mit Alexandrien wetteifern und die Glaspreise, die früher unerschwinglich gewesen, sanken so, daß man jetzt Gläser für billiges Geld haben konnte. In Rom sind die ersten Glashütten unter Tiberius entstanden und von der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. ab war das gewöhnliche grünliche Glas neben

Tongeschirr und bronzenen Küchengeräten ein allgemein verbreiteter Gebrauchsartikel. Unter den ersten Kaisern verbreitete sich die Industrie geblasener Gläser nach den westlichen Provinzen, an den Rhein und nach Gallien [wo gegossenes Glas allerdings durch alexandrinischen Import schon längst bekannt war] wie nach Spanien und nach Britannien. Am Rhein war der Hauptsitz der Glasindustrie Köln, von wo Tausende von Gläsern, von der einfachsten Gebrauchsware bis zu den feinsten Luxusgefäßen, auf uns gekommen sind. In den Provinzen nahm die Industrie einen gewaltigen Aufschwung und überflügelte die italische derart, daß die gallisch-rheinischen Glashütten etwa von der Mitte des 2. Jahrhunderts ab neben Alexandrien die Führung und Weiterbildung der Industrie übernahmen.

Aus der Fülle der Erscheinungen, die uns die antike Glasfabrikation bietet, können hier natürlich nur die für das Kunstgewerbe wichtigsten hervorgehoben werden [vgl. Tafel]. Unter den buntfarbigen Gläsern sind Mosaikgläser, Bandgläser und Überfanggläser die Hauptgattungen. Die MOSAIKGLÄSER oder Millefiorigläser, wie sie mit dem der venezianischen Industrie entlehnten Namen bezeichnet werden, — gewöhnlich halbkugelige Schalen ohne Fuß und Henkel — haben ihren Ursprung in Ägypten und sind von dort in Italien eingeführt worden, wo sie hauptsächlich in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gearbeitet wurden. Man unterscheidet verschiedene Arten von Mosaikgläsern. Die einen sind aus Abschnitten von Stabbündeln zusammengesetzt, in welchen Glasfäden verschiedener Farbe, oft einzeln oder in Gruppen, mit einem Überfange [d. h. Glasüberzug] versehen, nach bestimmten Mustern nebeneinander gelegt und durch einen gemeinsamen röhrenartigen Überfang verbunden wurden. Die daraus durch Quer-, Schräg- und Längsschnitte gewonnenen Plättchen und Streifen dienten, teils in Metall gefaßt als Schmucksachen, teils wurden sie in Hohlformen nebeneinander gelegt und durch eine von innen eingefügte Glasblase zu einer Schale verbunden. Pressung und Schliff vollendeten sie. Die Muster sind entweder regelmäßige Sternchen und Streublumen oder unregelmäßige Flecken und Bänder aus spiralförmig aufgerollten, mehrfach überfangenen Streifen geschnitten, die sog. Madreporengläser. Anstatt der Stabbündel verwandte man auch eine bunte, durch Splitter und Abfälle verschiedener Glassorten hergestellte Masse, welche, aufs neue zusammengeschmolzen, sich zum Blasen von Gefäßen mit allerlei Zufallsmustern verwenden ließ [Lamination]. Die besten Sorten sind jedoch nicht durch Blasen, sondern durch das Herausschleifen aus der Masse in erkaltetem Zustande gewonnen worden. □

Die BANDGLASER sind Kugelbecher, Kannen und Flaschen, die man durch Längsschnitte aus mehrfarbigen Stabbündeln verziert hat. Oft enthält ein Band in durchsichtigem Überfange farbige Streifen; durch spiralförmige Drehung verstrickten sich diese innerhalb der durchsichtigen Masse [filigranierte, Petinet- und Reticellagläser]. Onyxgläser sind aus der Mischung von verschiedenfarbigen Glasstücken hervorgegangen, welche im heißflüssigen Zustande beim Ausblasen in drehende Bewegung geraten und sich rhythmisch zu Wellenbändern ausdehnen, wie etwa die Farben einer Seifenblase. □

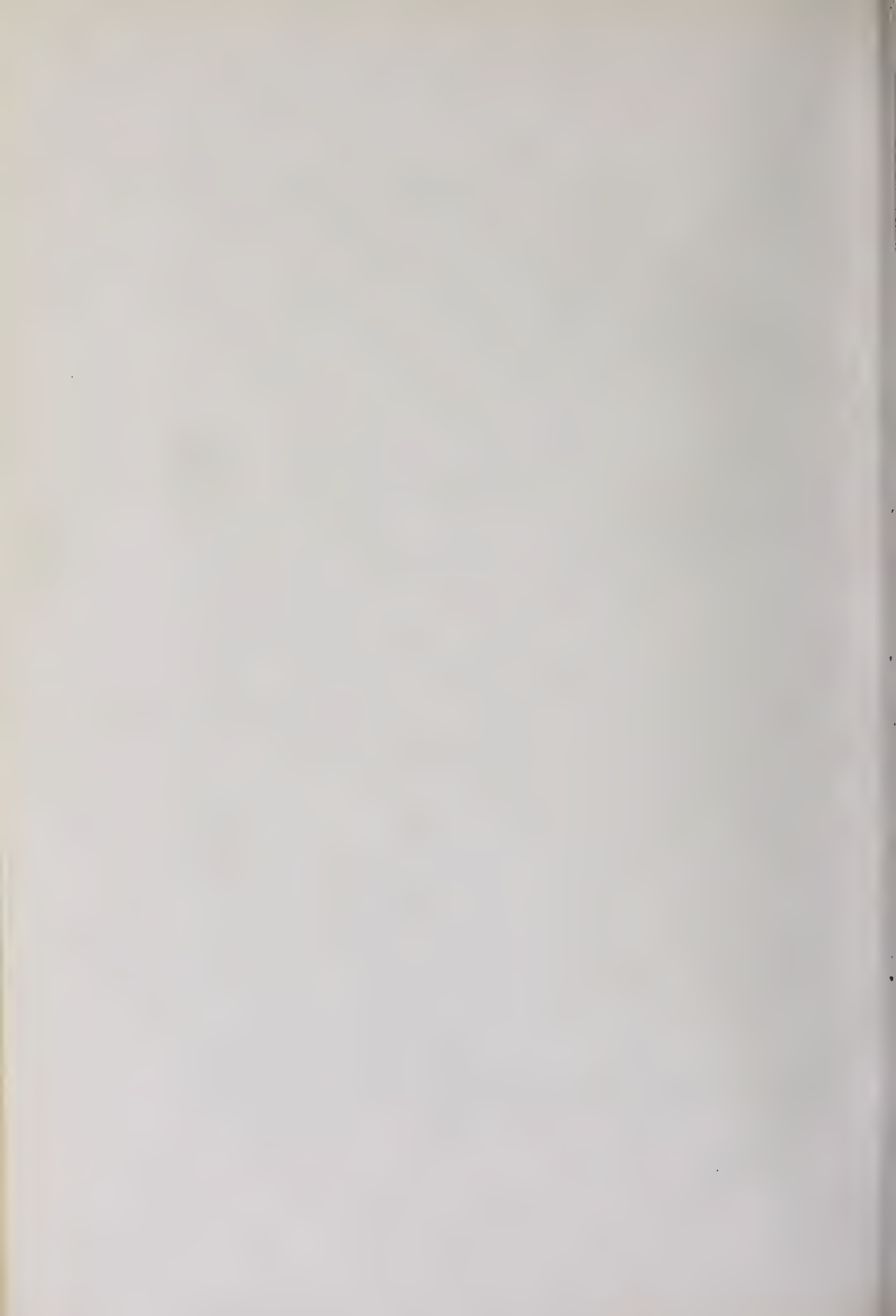
Die bedeutendsten bunten Gläser sind die ÜBERFANGGLÄSER. Sie bestehen aus zwei Glaslagen, deren untere meist blau ist, während die 'überfangende' obere



ÜBERFANGGLAS
AUS POMPEJI □







Lage milchweiß gewählt wird. Aus der oberen Schicht wurde mit Hilfe des Schleifrades und des Stichels ein Relief herausgearbeitet, das nun weiß auf dem dunkeln Grunde stand. Von solchen Arbeiten sind uns Beispiele erhalten, die an Schönheit ganz einzigartig dastehen, wie z. B. die berühmte Portlandvase in London oder die hier wiedergegebene aus Neapel [s. Tafel]. □

Von den farblosen Gläsern sind die bewundernswertesten die NETZGLÄSER, wahre Glanzleistungen der Schleiftechnik: Becher, deren Außenseite ein an Drahtgeflecht erinnerndes gläsernes Netzwerk umgibt, frei gearbeitet und mit dem Kerne bloß durch einzelne dünne Stege verbunden. Dieser seltsame Schmuck ist bei einzelnen Exemplaren mühsam aus dem Vollen mit dem Rade herausgearbeitet, bei anderen ist der äußere Mantel mittelst Durchbrechung für sich hergestellt und durch Glasstifte mit dem Kern verbunden. Beide Arten sind im 4. Jahrhundert n. Chr. aus einer Kölnischen Werkstätte hervorgegangen und anderwärts nur selten nachgeahmt worden [vgl. Tafel]. □

Zwei besondere Gattungen sind die geformten Gläser und solche mit Fadenverzierung, beide in farbigem und farblosem Glase hergestellt. Unter den GEFORMTEN GLÄSERN nennen wir zuerst die sidonischen Reliefgläser, die einzigen sicher datierbaren und beglaubigten Erzeugnisse der Werkstätten Phönikiens. Es sind Flaschen und Amphorisken, geschmückt mit Fruchtschnüren, Masken, Götterbüsten, Gegenständen der Arena, bezeichnet mit den Namen der Künstler, durchweg Griechen oder gräcisierten Orientalen der ersten Kaiserzeit. Ihnen stehen die breit-zylindrischen Sieges- und Trinkbecher mit umlaufenden Zirkusdarstellungen nahe, welche zu Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr. in der Normandie hergestellt wurden. Aus Alexandrien und Gallien stammen Fläschchen, deren Körper aus einer Medusenmaske oder einem Januskopfe gebildet wird und größere Stücke in Gestalt von karikierten Negerköpfen und Affen mit trichterförmigem Eingusse, wie sie in rheinischen Sammlungen zu finden sind. Auch andere Natur- und Phantasieformen, menschliche Gliedmaßen, Tiere, Früchte, Blumen, Gladiatorenhelme, Schiffe, werden nachgebildet. Eine Eigenart gallisch-rheinischer Werkstätten sind Kannen in Form von aufrecht stehenden oder liegenden Weinfässern. □

Die FADENVERZIERUNG besteht in ihrer einfachsten und ältesten Form im Umziehen des Randes, Halses und Fußes mit einem farbigen Reif, später in einer immer dichteren spiralförmigen Umwicklung einzelner Teile oder des ganzen Gefäßes. An Henkeln aufgelegte Fäden werden mit der Zange in Wellen gelegt oder in spitze Zacken ausgezogen. Becher mit hochgeschwungenen phantastischen Henkeln dieser Art werden die Vorbilder der späteren venezianischen Flügelgläser. Eine sehr entwickelte Art der Fadenverzierung zeigen Gläser aus Kölnischen Werkstätten des 2. Jahrhunderts n. Chr., so einige glattbauchige Kannen mit reichem farbigem Rosettenschmuck und die Schlangenfadengläser, bei welchen der Faden ein eigentümlich phantastisches, manchmal an arabische Schriftzüge gemahnendes Schnörkelwerk in mehrfacher Wiederholung beschreibt. Durch Aufguß flüssiger Glasmasse werden allerlei Tierfiguren und Rosetten gebildet, diese nachträglich durch Aufpressen eines Modells ausgebildet, oft schon vorher

gepreßt und fertig aufgesetzt. Einer Trierischen Werkstätte des 4. Jahrhunderts n. Chr. gehören die beiden im dortigen Museum und im Vatikan befindlichen Kugelbecher mit frei aufgelegten Fischen und Seetieren von vollendeter Naturtreue an, die einzeln für sich geblasen sind. □

Zu erwähnen sind endlich noch GRAVIERTE GLÄSER vom 3. Jahrhundert n. Chr. anfangend, die in leichten, flüchtigen Umrissen Darstellungen von Städten, Jagden sowie von mythologischen und biblischen Szenen enthalten. Arbeiten dieser Art sind sehr zahlreich erhalten, namentlich in Rom und am Rhein, wo Köln und Trier die Hauptorte der Fabrikation waren. □

Die sog. Goldgläser, flache Schalen und Medaillons, die zwischen zwei farblosen Glasschichten ein Goldblättchen umschließen, auf welchem die Zeichnung unter Abschaben der überflüssigen Teile eingekratzt ist, gehören wegen ihrer meist christlichen Darstellungen nicht mehr in den Rahmen des antiken Kunstgewerbes. □

Das was den antiken Gläsern einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist, ähnlich der Patina antiker Bronzen, die durch die Zersetzung der Oberfläche entstandene Irisierung, durch die ein an sich unscheinbares und geringes Glas zu einem Farbenwunder werden kann. Bald glänzt es metallisch, bald schillert es in den Farben des Regenbogens oder exotischer Schmetterlinge in einer Schönheit, wie sie keine neuere Nachbildung auch nur annähernd wiederzugeben vermag [vgl. die Tafel]. Wie die moderne Glasindustrie sich bemüht, den Zauber dieses Farbenspiels künstlich zu ersetzen, so haben auch die Alten, wie man annimmt, den Versuch gemacht, die Irisierung künstlich hervorzurufen. □

7. HOLZARBEITEN □

Kunstgewerbliche Arbeiten aus Holz besitzen wir nur wenige aus dem Altertum. Jedoch beweisen sowohl die literarische Überlieferung als Bilder von Möbeln und Geräten auf den Darstellungen antiker Vasen und Wandgemälde, daß das Kunstgewerbe sich der Holzverarbeitung in hervorragendem Maße bemächtigt hatte. Schon in den homerischen Epen wird das wichtigste Instrument der Kunsttischlerei, die Holzdrehbank erwähnt, die, soweit man sehen kann, der noch heute vielfach gebräuchlichen Fitschel ähnlich gewesen ist. Die Drechslerarbeit fand besonders an den Hausmöbeln Verwendung und stand, wie die Bilder lehren, schon im 6. Jahrhundert v. Chr. auf einer hohen Stufe der Vollendung. Im 5. Jahrhundert ist die Furnierung nachweisbar. Aus dem Ende dieses Jahrhunderts stammen in der Krim gefundene Furnierhölzer von einem Sarkophag, mit wundervoll eingeritzten und, wie die Spuren zeigen, bemalten Zeichnungen [Abb. 121]. Die hier abgebildete Probe zeigt Athena und Aphrodite aus dem größeren Bilde eines Parisurteils. Die Holzschnitzerei ist von früh auf geübt worden und fand ihre erste Verwendung in den hölzernen altertümlichen Götterbildern. Auch von Reliefs aus Holz in Verbindung mit anderen Materialien wird berichtet. Jedoch hat die Schnitzerei anscheinend in der weiteren Entwicklung der Kunst nicht die selbständige Bedeutung gehabt, wie sie ihr z. B. in der Renaissancezeit zukam. □

Die besten uns erhaltenen Holzarbeiten stammen fast ausnahmslos aus der Krim und aus Ägypten. Mehrere Dutzend zum Teil vortrefflich erhaltene hölzerne

MOSAIK-
GLAS □

IRISIERENDE
GLASFLASCHE

NETZ-
GLAS

SOG. AMPULLA MIT AUFGE-
LEGTER FADENVERZIERUNG

KANNE MIT AUFGELEG-
TER FADENVERZIERUNG

KANNE MIT AUFGELEG-
TER FADENVERZIERUNG

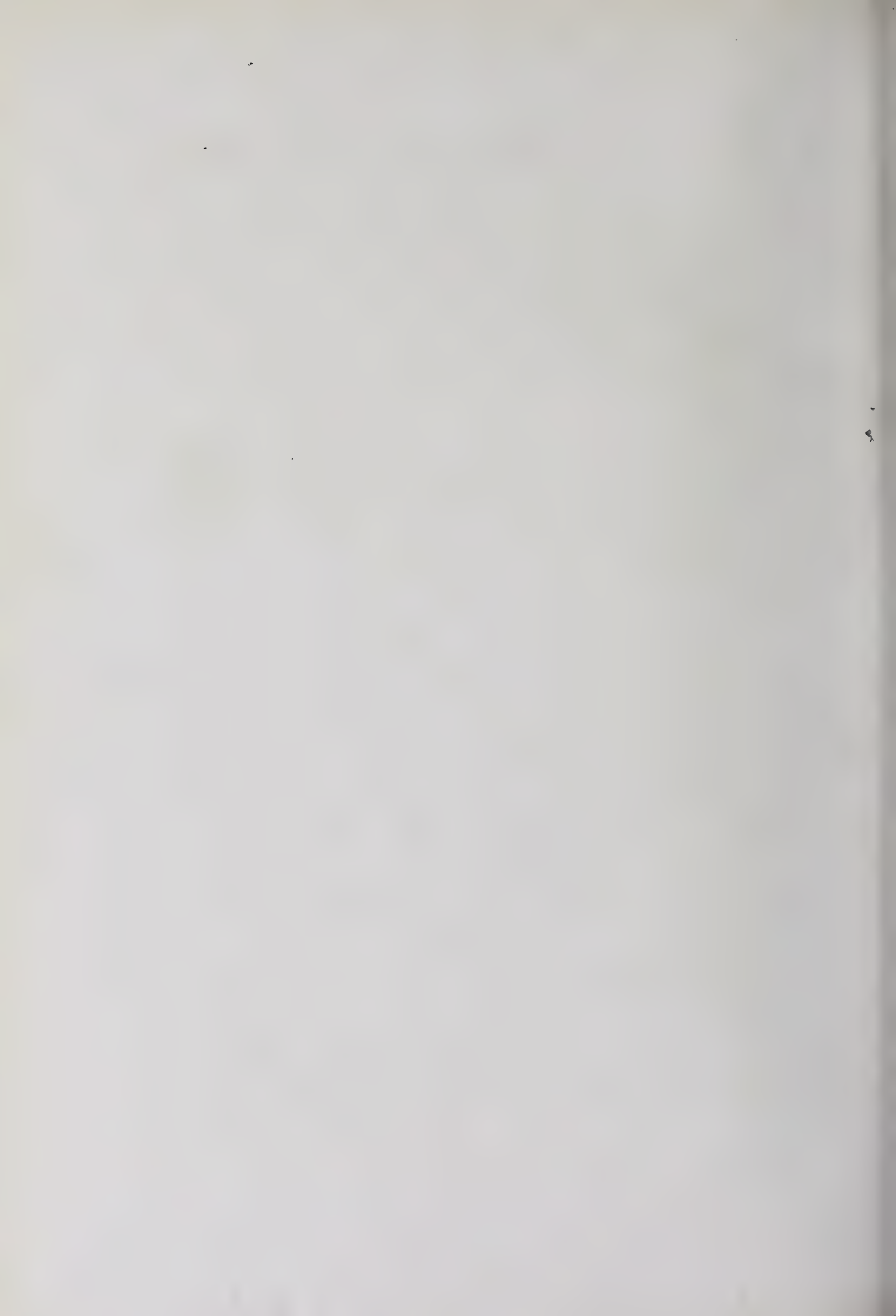
AMPHORA MIT ZICKZACK-
FADENVERZIERUNG □ □

IRISIERENDE
GLASFLASCHE

ANTIKE GLÄSER AUS DEM
KÖNIGL. MUSEUM, BERLIN

GdK





Särge sind uns vom 5. Jahrhundert v. Chr. ab bis in das erste unserer Zeitrechnung erhalten und geben von der Technik eine bessere Vorstellung als sie eine noch so gute bildliche und literarische Überlieferung zu geben vermag. An den beiden Hauptformen, Kasten- und Haussarkophagen, die mit vollkommener Beherrschung der tischlermäßigen Fertigkeiten gearbeitet sind, ist Schmuck in überreicher Fülle verwendet. Bald sind in bunter Bemalung Blüten, Rankengebilde und figürliche Darstellungen aufgesetzt, bald aus Holz geschnitzte und mit Blattgold überzogene Darstellungen. Andere Holzzieraten sind mit weißem Überzug versehen und dann bemalt. Hier finden wir feine Intarsien aus Holz und Elfenbein, wie sie primitiver schon aus dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. bekannt sind. Besonders beliebt ist die Verzierung mit buntbemalten Stuckreliefs. Das Giebeldreieck eines Sarges aus Ägypten [Abb. 122] ist ein besonders hervorragendes Beispiel solchen Schmuckes. Von einem stuckierten und bemalten Eierstab eingefaßt ist eine Sirene in einem mit Stuck aufgehöhten Rankenwerk dargestellt, stehend auf einem Kelch von Akanthusblättern, 'mit blauen Federn, roten Beinen, braunem Haar, blauen Augen und goldenem Band um die linke Schulter; die Akanthusblätter sind außen grün, innen rosa, die Ranken und Blüten rosa, grün und gold'. Einen vollständigen Eindruck von der Schönheit dieser Sarkophage, von dem Reichtum ihres bildnerischen Schmuckes und der Ebenmäßigkeit ihrer Verhältnisse kann der hier abgebildete Sarkophag aus Südrußland geben [Abb. 123], dessen Deckel von Giebeldachform freilich nicht erhalten ist. Hier sind in die vier Pfosten, in die Bretterwand und in den, den Kasten abschließenden oberen Teil rotbemalte Füllungen eingesetzt, zum Teil von zierlich geschnittenen Leisten eingefaßt, auf den Füllungen aber sind geschnitzte Figuren von Nereiden auf Seetieren, bewaffneten Kriegern, sowie bloßes Rankenwerk aus naturalistisch behandelten Blättern und Blüten befestigt, die ehemals vergoldet waren. □

8. DAS MOSAIK □

Das Mosaik ist, wie meistens angenommen wird, vom Orient nach den klassischen Ländern gekommen; vor der Zeit Alexanders des Großen ist in Griechenland keine sichere Spur davon nachzuweisen. Erst in der Zeit der Nachfolger des großen Königs hören wir von umfangreichen Mosaiken. So hatte Demetrius von Phaleron [um 310 v. Chr.] seine Wohnung mit Fußböden aus buntem Mosaik ausstatten lassen, Hieron von Syrakus [3. Jahrh. v. Chr.] besaß ein Prachtschiff, das mit Szenen aus der Ilias in Mosaik geschmückt war. Am pergamenischen Hofe arbeitete der Künstler Sosos, der die merkwürdige Idee hatte, in einem Speisezimmer des Königspalastes einen Boden in Mosaik darzustellen, der von allerlei Speiseresten bedeckt war, ein berühmtes Werk, das später oft wiederholt wurde und uns in einer guten Nachbildung noch erhalten ist. Noch berühmter war ein zweites Mosaik desselben Künstlers, das Tauben darstellte, die aus einem Becken trinken und sich im Wasser spiegeln; von ihm gibt das allbekannte Taubenmosaik im kapitolinischen Museum zu Rom eine Vorstellung. Kostbare Mosaiken hellenistischer Zeit sind in Pergamon gefunden worden und die schönsten Mosaiken Pompejis wie die Alexanderschlacht und andere Mosaiken aus dem sog. Haus des Faun gehören gleichfalls noch der hellenistischen Zeit an. Von den Griechen kam, angeb-

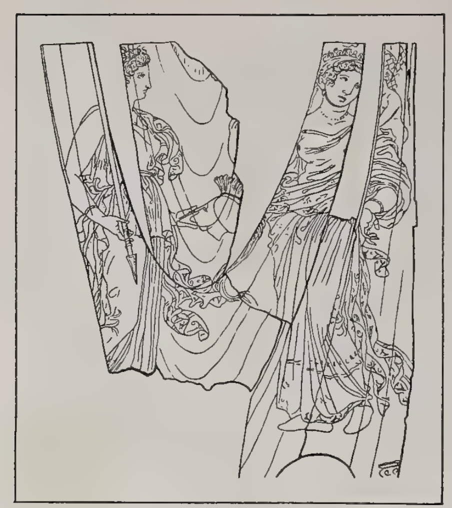


Abb. 121: Furnierholz von einem Sarkophage aus der Krim

lich zur Zeit des Sulla, das Mosaik zu den Römern. Anfangs nur in reichen Häusern verwendet, wurde es bald so allgemein verbreitet, daß kaum ein römisches Haus ohne diesen Schmuck in einfacherer oder reicherer Ausführung gewesen sein wird. In allen Provinzen des römischen Reichs treffen wir zahllose Mosaiken an, nicht zum wenigsten in Deutschland, besonders aber in Afrika, wo die Ausgrabungen der Franzosen eine fast unübersehbare Fülle von Mosaiken, zum Teil von hohem Kunstwerte, zutage gefördert haben.

Während das heutige Kunstgewerbe sich des Mosaiks auch für Schmuckstücke [allerdings ohne viel Erfolg] bemächtigt hat, beschränkte sich das alte darauf, hauptsächlich für Fußböden, zuweilen auch für Wände, Säulen und Decken das Mosaik zu verwenden. Das Mosaik des Altertums ist also in unserem Sinne nur bedingt als ein Zweig des Kunstgewerbes zu bezeichnen und eine Behandlung würde besser in einer Erörterung über die künstlerische Dekoration des antiken Wohnhauses seinen Platz finden; nur wegen seiner heutigen Verwendung zu Schmuck und um den Vergleich antiker und moderner Mosaiken zu ermöglichen, werden hier einige Andeutungen gegeben. Die einfachsten antiken Mosaiken sind so hergestellt, daß einzelne weiße Steine in die rötliche Mörtelmasse des Bodens in bestimmten Mustern eingedrückt wurden, so lange sie noch weich war; häufig finden sich dabei in den Eingängen der Wohnungen Worte der Begrüßung. Von diesen kunstlosen Arbeiten führt eine ununterbrochene Reihe über reichere Ornamente, bei denen der Grund und das Muster aus Stein bestand, zur Darstellung von Tieren und Figuren und zu ganzen Gemälden in Stein. Die Oberfläche der Steinstifte ist verschieden, meist quadratisch oder abgerundet, aber bei feineren Mosaiken erforderte die sorgfältige Führung des Konturs auch andere Formen; ihr Material besteht meist aus Flußkieseln und Marmorsteinchen, die in ihren verschiedenen Abtönungen eine unendlich reiche Farbenskala darboten. Zu den Steinen nahm man auch, zur Erzielung besonderer Effekte, Glasflüsse und Halbedelsteine hinzu. Nachdem das Mosaik mit Hilfe vorgezeichneter Hauptlinien, auch wohl farbiger Skizzen, in den fein zubereiteten weichen Stuckboden gelegt war, wurde es geschliffen und geölt, so daß die Steine ihre volle Leuchtkraft erhielten. Neben diesem 'Würfelmosaik' kannte das römische Altertum auch das 'Plattenmosaik', ähnlich dem modernen florentinischen. Hier werden größere Steinplatten verschiedener Form zu einem Gesamtornament vereinigt. In der Kaiserzeit bildete man sogar ganze Figuren aus bunten Steinplatten, die man in den aus farbigen Steinplatten gebildeten Grund der Wände einsetzte, eine Kunstfertigkeit, die sich bis in das späteste Altertum verfolgen läßt.

Unter den Würfelmosaiken des Altertums ist das bedeutendste, überhaupt eines der größten Kunstwerke, die auf uns gekommen sind, die viel abgebildete Alexanderschlacht von Pompeji, zweifellos eine Kopie nach einem ausgezeichneten Gemälde aus der Zeit des großen Königs. An $2^3/_4$ Meter hoch und ca. 5 Meter breit, ist es mit unglaublicher Sorgfalt gearbeitet, so daß auf den Quadratzentimeter oft mehr als 25 Steinchen kommen. Noch in der vorrömischen Zeit Pompejis gefertigt, gibt es einen vollen Begriff von der Höhe, die die Mosaikkunst erreicht hatte. Nicht in der grandiosen Durchführung des künstlerischen Gedankens, aber in der Sorgfalt der Herstellung sind ihm andere Mosaiken aus Pompeji gleichwertig. Von ihnen sei eines abgebildet, das den Dämon Akratos darstellt oder den Herbstgott Autumnus, wie er auf dem weinlaubbekränzten Löwen reitet, während er zugleich aus einem tiefen Gefäß trinkt; ringsherum sind zu vollem Kranze bakchische Embleme vereinigt, Girlanden und Masken, wie wir sie ähnlich meisterhaft gebildet an manchen anderen Mosaiken Pompejis sehen. Die äußerste Umgebung bildet ein gröberes Wellenornament [Abb. 124]. Zwei andere, gleichfalls aus Pompeji, nennen einen Dioskorides von Samos als Künstler, einen Griechen, vielleicht ein Hinweis, daß das Werk noch der hellenistischen Zeit angehört, jedenfalls aber ein Zeichen, daß die Griechen noch in späterer Zeit in der Mosaikkunst Bedeutendes leisteten, wie sie denn überhaupt in Rom das Kunstgewerbe beherrschten. Das eine dieser beiden vortrefflich gearbeiteten Mosaiken führt uns in drastisch realistischer Formgebung Straßenmusikanten vor, mit Tamburin, Schellen und Flöten. Es läßt sich nachweisen, daß das Mosaik eine Kopie nach einem älteren bekannten Bilde, etwa des 3. Jahrhunderts v. Chr. ist, das auch einmal als Wandgemälde in Pompeji erscheint und dessen Spuren sich selbst in der griechischen Terrakottaplastik verfolgen lassen. Wie dieses, werden noch andere von den besseren Mosaiken bekannte Gemälde zur Vorlage haben und so gewinnen diese Kunstwerke außer dem kunstgewerblichen noch ein weiteres kunsthistorisches Interesse. □



Abb. 122: Stuckverzierung vom Giebel eines griechischen Holzsarkophages aus Ägypten □

9. RAUMKUNST □

Eine zusammenfassende Betrachtung des Kunstgewerbes darf die Raumkunst, die in dem modernen Leben eine ungewöhnliche Bedeutung einnimmt, für das klassische Altertum nicht ausschließen. Zwar sind auch hier unsere Quellen lückenhaft, aber eine ungefähre Vorstellung läßt sich aus den erhaltenen Resten antiker Häuser und Paläste noch gewinnen. □

Die Träger der kunstfrohen kretisch-mykenischen Kultur suchten die Plätze ihrer Wohnungen nicht, wie die der trojanischen, allein nach Zweckmäßigkeits-



□ Abb. 123: Griechischer Holzsarkophag aus der Krim □

rücksichten aus, sondern sie legten sie gern da an, wo ein weiter Rundblick den Genuß der freien Natur gestattete. Zahllose Säle, Zimmer und sonstige Räume bis hinab zur Badestube und zum Klosett mit Wasserspülung bezeugen einen lebhaften Hang zu wohnlichem Komfort. Entsprechend waren die Räume ausgestattet. Bunte Malereien auf Kalkputz mäßigten die blendende Helligkeit der Wände, Teppiche bedeckten den Boden und schieden Vor- und Hauptzimmer von einander. Reste der Wandmalereien sind uns überall, sowohl in Tiryns, Mykenä und Kreta, als auch anderwärts erhalten. Es sind das entweder dieselben freien lebendigen Ornamente, mit denen die Töpfer jener Zeit ihre Gefäße verzierten, Motive, ausgegangen von der Beobachtung von Naturformen, die dann stilisiert werden, oder auch ganze Darstellungen. Hier ein dahinstürmender Stier, über den ein Stierbändiger voltigiert, dort dämonische Gestalten, wie wir sie auf den geschnittenen Steinen kennen gelernt haben; hier erblickt man eine Schar von Jünglingen, lebensgroß, die in feierlicher Bewegung Gefäße vor sich hertragen, dann Frauen und Männer in festlicher Tracht; dort ist eine Volksversammlung bei einem großen Bau, wohl einem Heiligtum, geschildert: eine möglichst große Menschenmenge suchte der Künstler darzustellen, Frauen im Freien am Boden sitzend, umgeben von Männern, alles in leichten flüchtigen Strichen hingesetzt. Auch die Landschaftsmalerei ist in den Palästen in zahlreichen Beispielen vertreten. Dazu gehört das köstliche Gemälde mit den fliegenden Fischen, das oben [s. Tafel] erläutert ist. In manchen Räumen sind statt der Wandmalerei bemalte Stuckreliefs



□ Abb. 124: Akratosmosaik aus Pompeji □

und Verzierungen aus bunten Steinen und Alabaster verwendet worden; häufig waren vermutlich beide Dekorationsarten mit einander vereinigt. □

Im Gegensatz zu dieser üppigen Innenausstattung haben wir uns die Häuser der klassischen Periode [6.—4. Jhdt. v. Chr.] sehr einfach zu denken. Die Wände waren für gewöhnlich kahl und schmucklos. Daß sie gegliedert waren, etwa durch Anbringung eines Gesimses in halber Höhe, wie in der Folgezeit, ist nicht anzunehmen, jedenfalls nicht mit Sicherheit zu beweisen. Wenigstens die Vasenbilder, auf denen häufig Innenräume dargestellt sind, zeigen derartiges nicht. Hier sieht man die Wand mit allen möglichen Dingen behängt, wie sie der Zweck des Zimmers erfordert, aber keinerlei Gliederung der Wandfläche selbst. Gewiß gab es in dieser Zeit Ausnahmen von der Regel. So macht Xenophon unbestimmte Angaben über die Ausstattung der Zimmer mit Malereien und anderen Zieraten, hält sie aber nicht für schätzenswert. Alkibiades soll den Maler Agatharchos mit Gewalt dazu gebracht haben, sein Haus auszumalen, und Archelaos von Makedonien ließ sich

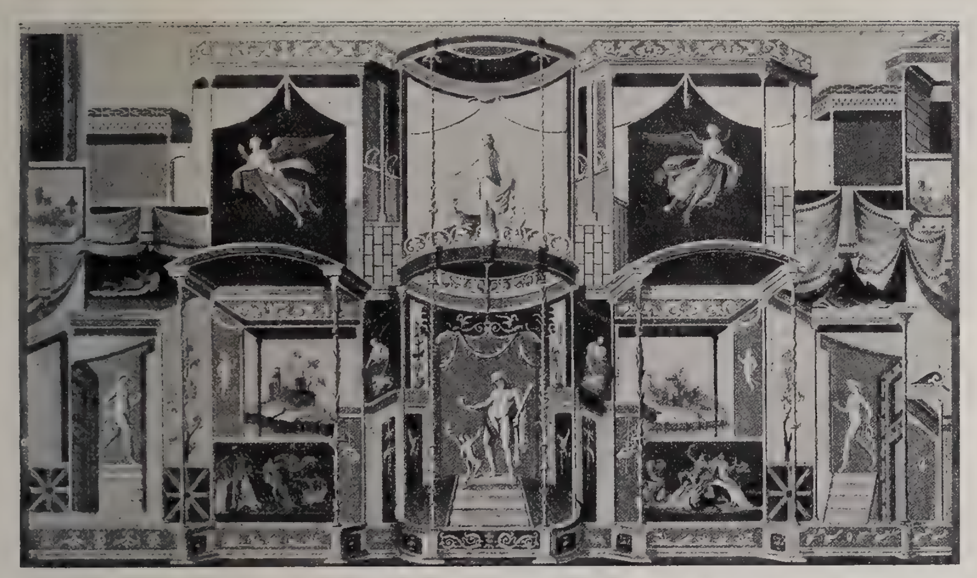


□ Abb. 125: Wanddekoration eines römischen Hauses auf dem Palatin □

für eine hohe Summe den berühmten Zeuxis kommen, um in seinem Palast Wandmalereien auszuführen. Aber diese vereinzelten Notizen zeigen gerade, daß von einer wirklichen Wandmalerei als allgemein üblichem Zimmerschmuck keine Rede sein kann. □

Die Eintönigkeit der Wandfläche führte in der hellenistischen Periode zu einer Wandlung. Man suchte die Fläche zu beleben, indem man die äußere Einteilung der öffentlichen Gebäude auf das Zimmerinnere übertrug. So bildete man die Wände bis zu einer gewissen Höhe aus Stuck plastisch wie eine Quaderwand und schloß diese mit einem Gesims ab; darüber stieg die glatte Wand empor. Die Ausgrabungen von Priene in Kleinasien zeigen, wie diese Dekorationsweise weiter ausgebildet wurde. Dort fand man noch an vielen Wänden den feinen Marmorstuck haftend und von den zierlichen Gliederungen und Profilen, welche einst die Wandfläche belebten, fanden sich im Schutt die Bruchstücke, jonische Halbsäulen, zierliche Zahnschnittgesimse und bunt bemalte Triglyphenfriese, ja selbst figürlicher Schmuck kam vor, so ein Satyrköpfchen aus Stuck mit feuerrot bemaltem Gesicht. Dieselbe Dekorationsweise ist in den Häusern hellenistischer Periode auf der Insel Delos, in Magnesia am Mäander und in den Palästen der Attaliden in Pergamon wieder aufgefunden worden. Jedoch hat sich die Prachtliebe der Diadochenzeit mit der billigen bunten Stuckverzierung nicht begnügt. Sie wurde oft genug durch Bekleidung der Wände mit bunter Marmortäfelung unter schmuckvoller Verwendung von Metallen, Elfenbein und anderen Materialien ersetzt. Namentlich auf die Decke wurde, wie schon früher, von reichen Leuten besondere Sorgfalt verwendet. Diese Dekoration erlaubte keine eigentliche figürliche Wandmalerei. Was von figürlichen Darstellungen an den Wänden fehlte, wurde durch Mosaikdarstellungen auf dem Boden des Zimmers ersetzt. □

Die Innendekoration des römischen Hauses kennen wir hauptsächlich aus Pompeji. Die älteste Art künstlerischer Wandbehandlung, etwa vom Jahre 250 v. Chr.



□ Abb. 126: Wandmalerei aus den sogenannten Stabianer Thermen □

ab, weist hier, wie es bei einer von griechischem Geist erfüllten Bevölkerung nicht verwunderlich ist, die nächste Übereinstimmung mit der hellenistischen Wanddekoration auf. Das Charakteristische dieses sogenannten ersten Stils bestand darin, daß man die Wände bis zu zwei Drittel der Zimmerhöhe wie in der hellenistischen Dekoration als Quaderwand behandelte, deren einzelne Felder mit verschiedenen Farben bemalt waren. Diese scheinbar festgefügten Mauern erweckten den Eindruck eines eng umschlossenen abgegrenzten Raumes. Bis um das Jahr 80 v. Chr. hat man in dieser Weise den Raum behandelt, bis in die Zeit, als die Stadt römische Kolonie wurde, und diesem Dekorationsstil gehören fast alle bedeutenden Mosaiken Pompejis an. □

Neue Anregungen kamen in die Raumkunst durch die Römer, vermutlich infolge ihrer Eroberungen in Kleinasien, wo, wie wir aus der Überlieferung wissen, eine Fortentwicklung der Dekoration stattgefunden hatte. Die Einteilung der Wände durch Zerlegung in plastisch hervortretende Felder fiel weg, man ließ sie vielmehr glatt, aber bemalte sie in einer Art von Freskomalerei und das ist der entscheidende Schritt in der Innendekoration. □

Schnell bürgerte sich die Wandmalerei ein, denn sie gestattete, ganz andere und neue Effekte zu erzielen. Mit ihrer Hilfe versuchte man jetzt die Vorstellung der Wand als Abschluß des bewohnten Raumes auf den vier Seiten des Zimmers möglichst aufzuheben, die Wand sollte als Fläche möglichst überhaupt nicht empfunden werden. Das erreichte man einmal durch eine reine Architekturmalerei, indem man eine Architektur mit Durchblicken hinter die andere sich schieben ließ, oder durch Bilder mit landschaftlicher Szenerie, so daß der Eindruck erweckt wurde, als schaue man durch die Wand hindurch ins Freie. Selten ist es möglich, die Architekturen als Ganzes zu verstehen, aber ihre Einzelformen sind

stets so, wie sie in jener Zeit vermutlich auch in Wirklichkeit verwendet wurden. In Rom und in Pompeji sind mancherlei Beispiele dieses sogenannten zweiten Stils gefunden worden [Abb. 125]. □

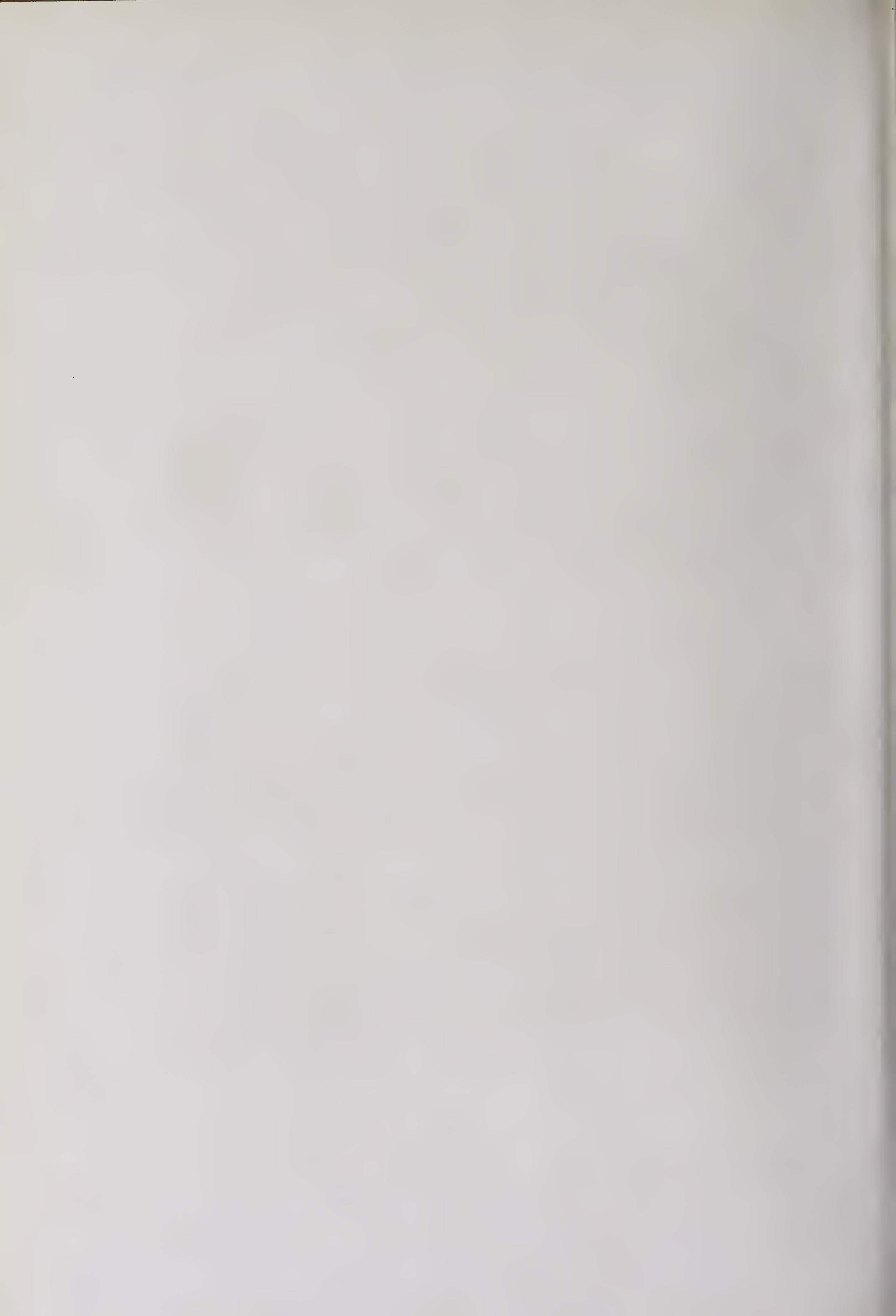
Etwa 50 Jahre [bis in die Frühzeit des Augustus hinein] blieb es bei dieser Mode, dann gefiel sie nicht mehr. Ganz allmählich machte sich eine Reaktion geltend, die darauf abzielte, die Wand in ihrem unteren Teile wieder als Fläche zu charakterisieren, aber nicht, wie es ehedem gewesen war, dadurch, daß man ihr den Anschein einer Quadermauer gab, sondern man teilte sie in große glatte bunte Felder, die mit reicher Flächenornamentik belebt wurden [s. Tafel]. In dieser Ornamentik macht sich eine besondere Vorliebe für das Zierliche geltend. Alle die zahlreichen Leisten, Friese und Trennungsstreifen sind mit ihr erfüllt. Hier sind als Vorwürfe Tiere und Stilleben aller Art gewählt, und man wird nicht müde, diese zierlichen, mit erstaunlicher Beobachtung wiedergegebenen Bildchen immer wieder zu betrachten, dort sind Girlanden, Blüten, Muschel-, Ranken- und Palmettenornamente verwendet, alle aus freier Hand gemalt und durch ihre Anmut und Zierlichkeit in höchstem Maße fesselnd und anziehend. In schmaleren Feldern, die zwischen die großen geschoben sind, stehen oft graziöse Kandelaber von wunderbarem Ebenmaß der Verhältnisse und in zartester Abtönung der Farben, über der Wandfläche jedoch, die in Dreiviertel der Höhe abgeschlossen zu sein pflegt, erscheinen kleine Architekturen in leichten phantastischen Formen, wie sie in Wirklichkeit undenkbar sind. Dabei bleibt die Vorliebe für große Bilder in der Mitte der Wand bestehen. An der Ausbildung dieses dritten Stils, der unserem Empirestil nahe steht, hat vermutlich Ägypten großen Anteil — er ist um die Zeit in Italien verbreitet worden, als das Ptolemäerreich römische Provinz wurde; die auffallend deutlich zutage tretenden ägyptisierenden Motive in der Ornamentik sprechen wenigstens sehr lebhaft für diese Annahme. □

Im Jahre 63 n. Chr. war Pompeji und die anderen Vesuvstädte zum erstenmal von einem heftigen Erdbeben heimgesucht worden, das einen Teil der Stadt in Trümmer legte. Man baute sie aber rasch wieder auf und die hauptstädtischen Maler, die damals in Scharen nach Campanien kamen, brachten eine neue Dekorationsweise mit, die an die alte Architekturmalerei anknüpfte, aber diese weit übertrumpfte. Es sind Architekturmalereien, wie sie phantastischer und kühner nicht ausgedacht werden können, von dem einzigen Gesichtspunkt dekorativer Wirkung aus gestaltet. Schon in den Malereien der voraufgegangenen Dekorationsweise bemerkt man das Eindringen des neuen Geschmacks in deutlichen Spuren. Aber erst in der letzten Zeit Pompejis finden wir seine klassischen Beispiele. Gewiß waren es nicht die ersten hauptstädtischen Kräfte, die in Pompeji arbeiten, aber ihre Leistungen nötigen uns Erstaunen ab und lassen uns Rückschlüsse auf die überlegenen Künstler der Hauptstadt selbst machen. 'Man bewundert in diesen Wänden', deren eine wir Abb. 126 wiedergeben, 'die Leichtigkeit der Behandlung, die Sicherheit des Disponierens, die Bravour der technischen Durchführung, man wird gefangen von dem starken Gesamteindruck der dekorativen Leistung — alles kommt auf eine freudige, bunte, blendende Wirkung heraus. Der Stil dieser Räume ist nicht für kleine Räume erfunden, wie es die



WANDMALEREI AUS DEM HAUSE
DES SPURIUS MAESOR, POMPEJI





pompejanischen waren, er ist vielmehr für Prunkräume großer Palastanlagen gedacht und für solche ausgebildet. In solchen finden wir ihn aufs höchste gesteigert zu Rom in den Resten des goldenen Hauses des Nero, den Titusthermen, deren Malereien Raffael die Motive für die Grotesken der Loggien geliefert haben' [Winter]. □

Wie man sich das Bild der antiken Wohnung als künstlerisches Ganze vorstellen soll, läßt sich nur ganz ungefähr andeuten. Während die Träger der mykenischen Kultur, wie man ihrem ausgeprägten dekorativen Sinn zutrauen wird, ihre Wohnräume mit der Ausstattung an Möbeln und sonstigen Geräten zu harmonischem Zusammenklang zu vereinigen wußten, scheint in der klassischen Periode Griechenlands mehr Sorgfalt auf das einzelne Stück der Einrichtung als auf eine gefällige Wirkung des Ganzen verwendet worden zu sein. Seit der hellenistischen Zeit dagegen treten die dekorativen Gesichtspunkte wieder in den Vordergrund; das darf man aus der soeben geschilderten Behandlung der Wandflächen nach ganz bestimmten Grundsätzen mit Sicherheit schließen. Dem wechselnden Geschmack der Wanddekorationen entsprechend wird man die Einrichtung der Wohnräume angepaßt haben. Diese Wohnräume sind in Pompeji meist sehr klein und nur spärlich möbliert; außer wenigen Möbeln werden die meisten kaum etwas enthalten haben. In den Speiseräumen stehen die drei Lager für die Tafelnden an den Wänden, oft auf einer Erhöhung des Fußbodens, den freien Raum in der Mitte nimmt ein Tisch ein, Kandelaber sind an geeigneten Plätzen verteilt. In den wenigen größeren Zimmern darf man sich größere dekorative Bronzegefäße vorstellen, Bronzefiguren und -geräte, die mit ihrem glänzenden Lichterspiel den Raum belebten; die Wandgesimse dienten zur Aufstellung kleiner kunstgewerblicher Gegenstände, auch für kleinere Tafelbilder. Am meisten Sorgfalt wurde, wie es scheint, auf das Atrium verwendet, den alten Mittelpunkt des römischen Hauses, und namentlich auf das aus dem griechischen Hause übernommene Peristyl, den hinter dem Vorderhause um einen Gartenplatz angelegten luftigen Säulenumgang mit anschließenden Zimmern. Zahlreiche Funde, am besten die aus dem Hause der Vettier, zeigen, wie selbst in der letzten Zeit Pompejis durch Zusammenwirken von Raumkunst und Kunsthandwerk Anlagen von feinster künstlerischer Empfindung geschaffen werden konnten. Je mehr uns aber Pompeji lehrt, um so mehr ist es zu bedauern, daß von den großen Palästen Roms nichts übrig geblieben ist. Denn bei aller Bedeutung bietet uns Pompeji doch nur einen schwachen Nachklang des aufs höchste gesteigerten Kunstvermögens der Hauptstadt. □

□ □

In dieser raschen Übersicht sind einige Zweige des Kunstgewerbes übergangen, von denen wir eine Vorstellung durch unmittelbare Anschauung aus den erhaltenen Resten des Altertums nicht oder nur in geringem Maße gewinnen können. Beispielsweise kennen wir die Erzeugnisse der textilen Kunst, d. h. der Stickerei, Weberei usw., namentlich für das klassische Altertum, nur aus abgeleiteten Quellen. Eine Darstellung dieser Zweige des Kunstgewerbes wäre an sich möglich, würde aber nur auf weiten Umwegen gewonnen werden können und daher den gebotenen Raum zu sehr überschreiten.

Erich Pernice

KAPITEL IV • DAS ALTCHRISTLICHE KUNSTGEWERBE IM OSTEN UND WESTEN DES RÖMISCHEN REICHES □

Das Ereignis, nach dem wir unsere Zeitrechnung in zwei Abschnitte zerlegen: die Geburt Christi, fällt nicht an den Anfang und nicht an das Ende einer historischen Epoche, sondern in eine Zeit, die in mancher Beziehung einen Höhepunkt, wenn auch einen letzten Höhepunkt einer großen geschichtlichen Entwicklung bedeutet. Dieses Zeitalter — es ist das augustëische Zeitalter —, welches stark genug war, eine Religion und Weltanschauung hervorzubringen, die das Denken der europäischen Menschheit nun bald zwei Jahrtausende beherrscht, war auch in seinen künstlerischen Äußerungen ein starkes und schöpferisches. Und auch die nächstfolgenden Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit kann man nicht schlechthin als Zeiten des Verfalles oder Stillstandes bezeichnen. Denn auf allen Gebieten der Kunst läßt diese Zeit noch Werke entstehen, die zwar verschieden sind von der Kunst der klassischen und hellenistischen Antike, aber gerade in ihrer Verschiedenheit von dieser die schöpferische Kraft ihrer Entstehungszeit verraten. Diese ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit bedeuten zugleich die Zeit der Entstehung und Ausbreitung des Christentums, und diese Kunst der römischen Kaiserzeit ist zugleich die erste Etappe der christlichen Kunst. Wenn man diese Anfänge einer christlichen Kunst gemeinhin als ALTCHRISTLICHE KUNST bezeichnet, so ist diese Bezeichnung nicht in dem Sinne zu verstehen, als handele es sich hier um eine Kunst mit einem eigenen, besonderen Stil. Sondern die altchristliche Kunst ist nichts anderes als die antike Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte, soweit sie christliche Stoffe darstellt oder christlichen Zwecken dient. □

Diese Sachlage sich vorzustellen wird vielleicht dem Laien schwer fallen. Er sieht hier zunächst nur den Gegensatz zweier Weltanschauungen und weiß, daß die eine die andere abgelöst hat. Er sieht wohl auch, wie grundverschieden von allem Antiken jede christliche Kunst seit dem Mittelalter ist, und hat gelernt, daß die antike Kunst zugrunde gegangen war, als die christliche Kunst entstand. Aber, wie gesagt, die antike Kunst lebte noch in den Zeiten, als das Christentum entstand, und es ist die antike Welt selbst, in der das Christentum seine Entstehung und erste Verbreitung gefunden hat. Es sind antike Menschen, für die das Evangelium gepredigt wird, und es ist antiker Kulturboden — von Palästina bis zu den britischen Inseln —, auf dem der neue Glauben Wurzeln schlägt. So können wir in der Tat von einem antiken Christentum sprechen und demgemäß auch von einer antiken christlichen Kunst. □

Derartige antik-christliche Kunstgegenstände sind uns zu Tausenden erhalten. Und diese Tatsache allein kann genügen, das Märchen von einer asketischen Kunstfeindlichkeit des frühesten Christentums und damit seinen Gegensatz zur Antike aus der Geschichte zu verweisen. Denn die zahllosen großen und kleinen Kunstdenkmäler der altchristlichen Kirche, die heute erhalten sind, bilden doch nur einen verschwindenden Bruchteil dessen, was seinerzeit geschaffen wurde,

und man kann daraus ermessen, welche Rolle die Kunst in der Kirche und bei ihren Bekennern in dieser frühen Zeit gespielt hat. So kann man sagen, daß bereits der Umfang des künstlerischen Schaffens innerhalb des frühen Christentums seinen Zusammenhang mit einer kunstdurchtränkten antiken Lebensanschauung und Lebensführung voraussetzt. Die Tatsache, daß man die Särge der Verstorbenen, die Begräbnisplätze, die Privathäuser und Kirchen, das gottesdienstliche und profane Gerät, die heiligen Bücher usw. in der ausgedehntesten Weise mit künstlerischem Schmuck versah, künstlerisch durchzubilden suchte, setzt antike Geistesart voraus. □



Abb. 127: Maximians-Cathedra in der Domsakristei zu Ravenna, Seitenansicht □

So ist es denn nur natürlich, daß sich das Christentum der antiken Kunst, der antiken Formenwelt als eines gegebenen Ausdrucksmittels für alle seine künstlerischen Absichten bediente — bedienen konnte und bedienen mußte. Denn als Christus und seine Jünger den neuen Glauben kündeten □ und dieser Raum in den Herzen der damaligen Menschheit fand, war damit noch nicht eine neue, eigene christliche Kunst vom Himmel gefallen. Sondern gerade so, wie ein christlicher Gottesdienst nur in den üblichen Landessprachen der antiken Kulturvölker möglich war, konnte sich auch die christliche Kunst jener Zeiten nur in ihrer Sprache, d. h. der Formensprache äußern, die damals in der antiken Welt die bestehende war. Das Evangelium selbst wurde ja in den Sprachen Homers und Vergils geschrieben und verbreitet, — es wurde sogar im 4. Jahrhundert schon in die literarische Form des antiken Epos gebracht. □

So kann man denn von der Existenz einer altchristlichen Kunst und eines altchristlichen Kunstgewerbes nur in bedingtem Sinne sprechen, insofern als die für christliche Zwecke und christlichen Gebrauch bestimmten Arbeiten nur einen Teil bilden innerhalb der jeweiligen Gesamtproduktion des spät-antiken Kunstgewerbes. Die Ausführungen dieses Kapitels bilden infolgedessen nur eine Ergänzung zu dem, was in den vorhergehenden Abschnitten über das profan-antike Kunstgewerbe gesagt ist. Was das Verhältnis der altchristlichen Produktion zu



□ Abb. 128: Elfenbeinschnitzerei von der Maximians-Cathedra zu Ravenna □

der gleichzeitigen profan-heidnischen betrifft, so ist dieses natürlich je nach Zeit und Ort verschieden und zwar bedingt durch den Grad und das Tempo, in dem sich die Christianisierung der betreffenden Völkerschichten vollzog. Im großen und ganzen kann man für die antiken Kulturländer des Mittelmeerkreises sagen, daß vor dem vierten Jahrhundert die christlichen Denkmäler, seit dem fünften die profan-heidnischen in entschiedener Minderheit sind. Die staatliche Anerkennung des Christentums durch Konstantin im Jahre 324 darf auch für das kunstgewerbliche Schaffen als ein Wendepunkt angesehen werden. □

Und noch in einer anderen Beziehung ist gerade für das Kunstgewerbe das Verhältnis der altchristlichen zu der profan-heidnischen Produktion ein relatives. Da nämlich die grundlegenden Kultur- und Lebensformen der antiken Völker durch die Verschiedenheit der Bekenntnisse zunächst nicht berührt werden, treten gerade für die große Durchschnittsproduktion keine neuen Aufgaben an das Kunstgewerbe durch das Christentum heran. Das Gebrauchsgerät war nach Form, Material und Technik bei den antiken Heiden, Juden und Christen das gleiche. Eine Ausnahme hiervon würde nur das für die besonderen Formen des christlichen Kultus notwendige, sog. LITHURGISCHE GERÄT machen. Aber einerseits hat dieses seine typische Ausbildung erst im eigentlichen Mittelalter erfahren, andererseits ist uns nur verschwindend wenig an derartigem Gerät aus altchristlicher Zeit erhalten. Die große Masse des erhaltenen Materials entstammt nicht der altchristlichen Kirche, sondern dem Hause, diente also ursprünglich den weltlichen Zwecken und Bedürfnissen der Gläubigen. Daß uns aber derartige Erzeugnisse des altchristlichen Kunstgewerbes in so großer Anzahl erhalten sind, danken wir wiederum einer Sitte, die uns den engsten Zusammenhang des jungen Christentums mit antiken Traditionen bezeugt: der Gepflogenheit, den Verstorbenen Gegenstände des täglichen Gebrauches mit ins Grab zu geben. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, beruht unsere Kenntnis des altchristlichen Kunstgewerbes auf derartigen Gräberfunden. □

Da somit die große Mehrzahl der kunstgewerblichen Arbeiten aus altchristlicher Zeit privater, häuslicher Herkunft ist, wird es nach dem Gesagten wohl erklärlich,



□ Abb. 129: Elfenbeinschnitzerei von der Maximians-Cathedra zu Ravenna □

daß vielfach eine Grenze zwischen heidnischem und christlichem Kunstgewerbe gar nicht gezogen werden kann. Tatsächlich finden sich unter den christlichen Gräberfunden viele Gegenstände, z.B. aus dem Gebiet der Keramik, die keinerlei Beziehung zu besonderen christlichen Vorstellungen haben und ebenso den Christen wie den Nichtchristen zum Gebrauche dienten. Ja wir wissen sogar, daß rein antike Darstellungen, gewisse Gestalten und Szenen aus der heidnischen Mythologie und Geschichte, ohne Bedenken auf christlichem Gebrauchs- und Schmuckgerät dargestellt wurden. □

Wenn man trotzdem die Erzeugnisse des altchristlichen Kunstgewerbes als eine besondere Gruppe herausheben kann aus der spätantiken Gesamtproduktion, so hat das seinen Grund darin, daß in der Dekoration jener Arbeiten Darstellungen spezifisch christlichen Inhaltes eine große Rolle spielen. An derartige Erzeugnisse, die durch den Inhalt ihrer Darstellungen oder durch eine Inschrift den christlichen Ursprung deutlich zur Schau tragen, wird man in erster Linie zu denken haben, wenn man von altchristlichem Kunstgewerbe spricht. Der inhaltliche Charakter dieser spezifisch christlichen Darstellungsmotive ist im wesentlichen zweierlei Art: symbolisch oder figürlich erzählend. Unter den symbolischen Motiven, die oft in einer nur emblemartigen Anwendung auf dem altchristlichen Gerät eine Rolle spielen, sind vor allem zu nennen das sog. Monogramm Christi, aus X und P gebildet, das *A* und *Ω*, ferner auch der Fisch, die Taube, der Anker u. a. m. Bei anspruchsvolleren Arbeiten findet man dagegen umfangreichere figürlich erzählende Darstellungen, die dem didaktischen Charakter der altchristlichen Kunst entsprechen und an geeigneter Stelle auf dem Körper des Gerätes angebracht sind. Und zwar findet man am häufigsten die Gestalten Christi und der Apostel, in ganzer Figur oder in Medaillonbüsten, Szenen aus dem Leben Christi, besonders aus der Jugendgeschichte und dem Wunderwirken, Szenen aus dem alten Testament, in denen man eine sog. typologische Beziehung zu der Heilsgeschichte sah. Häufig sind aber auch Darstellungen aus dem täglichen Leben, die Porträts der Besitzer u. a. m., die dann durch eine fromme Inschrift oder ein beigefügtes Symbol die christliche Herkunft verraten. □

Jene Ausschmückung kunstgewerblicher Gegenstände mit inhaltsvollen religiösen Darstellungen deutet nicht etwa auf eine kirchlich-liturgische Bestimmung der betreffenden Stücke hin, sondern war auch bei dem weltlichen Gerät und Schmuck der damaligen Christen [zum Leidwesen mancher frommen Männer] ganz allgemein. Die meisten erhaltenen Arbeiten dieser Art sind Gegenstände des täglichen Lebens, und das altchristliche Kunstgewerbe schloß sich auch hierin nur älteren allgemein-antiken Gepflogenheiten an. Wie in den früheren antiken Ton- und Silberwaren z. B. die Ausschmückung mit ganzen Szenen und Gestalten aus der antiken Mythologie und Geschichte gang und gäbe war, so wurden diese Darstellungen nun mit der zunehmenden Christianisierung durch christliche Stoffe verdrängt. Aber es drückt sich hierin nur ein Wechsel des Inhalts aus, nicht ein Wechsel des Geschmacks. Erst mit dem Ausgang unserer Epoche tritt diese altantike dekorative Verwertung der menschlichen Gestalt und des darstellerischen Bildes immer mehr in den Hintergrund um dem rein ornamentalen Dekorationsprinzip des frühen Mittelalters das Feld zu räumen. Da aber ein ornamentales Kunstwerk an und für sich nichts Schlechteres ist, als ein figürliches, dürfte man in dieser Entwicklung nicht einen absoluten Verfall sehen, sondern nur einen Wechsel des Geschmacks und der leitenden künstlerischen Interessen. □

Dieser Wechsel des Geschmacks: der SIEG DES ORNAMENTS, der abstrakten linearen und koloristischen Ausschmückung, über die menschliche oder sonstwie organische Gestalt, wie sie das Lebensprinzip der klassischen antiken Kunst bildete, ist im 6. Jahrhundert entschieden. Aber die Entwicklungstendenz, die hierzu führte, läßt sich durch mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen, und die erhaltenen Reste des altchristlichen Kunstgewerbes gehören ausnahmslos einem Stadium der Entwicklung an, welches diese Tendenz schon erkennen läßt. So verraten die Darstellungen, die wir auf den altchristlichen Gerätschaften finden, ein immer abnehmendes Interesse für die organische Beschaffenheit der menschlichen Erscheinung, bis schließlich das Verständnis und das Interesse für die Form im plastischen Sinne überhaupt verschwindet. Doch dies zu verfolgen ist weniger eine Aufgabe der speziellen Geschichte des Kunstgewerbes, als der allgemeinen Kunstgeschichte. Wichtig ist aber, daß wir den analogen Prozeß auch in der formalen Durchbildung der Geräte selbst beobachten. Die Formen dieser Gegenstände erscheinen im Vergleich mit Arbeiten noch aus der frühen römischen Kaiserzeit unendlich vereinfacht. Die Profilierung tritt zurück, die Ausladungen werden vermieden. Statt einer organisch-reichen, plastisch-lebendigen Durchbildung wird die körperliche Haltung der Geräte in die einfachsten kubischen Verhältnisse gebracht. Diese Entwicklung — vom Standpunkt der klassischen Antike ein Verfall und jedenfalls eine 'Verarmung' der künstlerischen Interessen — ist natürlich nicht eine Besonderheit des altchristlichen Kunstgewerbes, sondern gemeingültig für das gesamte Kunstgewerbe der späteren römischen Kaiserzeit. □

Wie der Begriff der altchristlichen Kunst in zeitlicher, entwicklungsgeschichtlicher Beziehung keine absolute Einheit im Sinne eines sich gleichbleibenden Stiles bedeutet, sondern mehrere Entwicklungsphasen in sich schließt, so faßt er auch in lokaler, topographischer Beziehung das künstlerische Schaffen der ver-

schiedensten Gegenden zusammen. Denn da das römische Weltreich niemals eine volkliche oder nationale Einheit gebildet hat, wird es auch niemandem einfallen, alle Kunstwerke, die in den verschiedenen Teilen dieses Reiches entstanden sind, als eigentlich römische Produkte, d. h. als Erzeugnisse der Stadt Rom oder auch nur des römisch-italischen Bodens anzusehen. Vielmehr ist es selbstverständlich, daß die großen Kulturzentren, besonders im Osten des römischen Reiches, eine bedeutende Rolle auch in dem künstlerischen Schaffen dieser Epoche stets gespielt haben. Seit der hellenistischen Zeit standen diese Gegenden an einer führenden Stelle in der geistigen Entwicklung der Antike. Und wenn auch in den ersten beiden Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit das Abendland, der römisch-italische Boden in so überraschender Weise hervortritt, daß die hervorragendsten und originellsten Werke von ihm geschaffen werden, — so liegt doch gerade für die altchristliche Kunst, deren erhaltene Reste nur ausnahmsweise vor das 4. Jahrhundert zurückgehen, der Schwerpunkt wieder in den Ländern der östlichen Reichshälfte. Denn diese halborientalischen Gegenden, die mit ihren großen Städten Vororte des Hellenismus geworden waren, sie waren zugleich die ersten Heimstätten des Christentums: Syrien, Palästina, Kleinasien, Ägypten — Antiochia, Alexandria, Ephesus usw. Zu diesen alten Zentren hellenistischer und christlicher Kultur im Orient war dann noch ein weiteres neues getreten, als Kaiser Konstantin im Jahre 330 die Stadt am Bosporus zur Haupt- und Residenzstadt des Reiches erhob: Byzanz — nach dem Namen des Kaisers, der es zu solcher Bedeutung erhob, nunmehr Konstantinopel benannt. Es versteht sich, daß der Einfluß und die Mittel des Hofes bald imstande waren, hier ein reiches künstlerisches Leben zu erwecken, welches an Glanz und Pracht mit dem alten Rom wetteifern sollte, und mit Recht konnte die Stadt Konstantins sich bald als ein Neu-Rom — eine nova Roma bezeichnen, besonders als über Italien die Stürme der Völkerwanderung hereinbrachen. □

Wir wissen, daß damals auch römische Künstler und Handwerker nach Byzanz berufen wurden, aber naturgemäß mußte sich hier das künstlerische Schaffen in einem viel engeren Zusammenhang entwickeln mit der Kunst jener genannten, geographisch und rassemäßig näherliegenden, alten Kunstzentren in den östlichen Mittelmeerländern. So könnte man dieses große Gebiet der östlichen, orientalisch-byzantinischen Kunst des Christentums der römisch-abendländischen gegenüber stellen, auch wenn es zu der offiziellen politischen Trennung des römischen Universal-Reiches in eine oströmische und weströmische Hälfte [395] niemals gekommen wäre. Innerhalb dieses oströmischen Kunstgebietes wären dann weiter einzelne kleinere Kunstkreise zu unterscheiden, vor allem der syrisch-palästinensische, der ägyptisch-koptische [Alexandria] und der eigentlich byzantinische [Konstantinopel]. Da aber die unter sich eng verwandte und sich gegenseitig beeinflussende Kunst dieser Gebiete nur in Byzanz eine direkte Weiterentwicklung gefunden hat, während das asiatische und ägyptische Gebiet durch die Völkerbewegung des Islams der christlichen Kunst bald verloren ging, kann man die christlich-oströmische Kunst in ihrer Gesamtheit ohne weiteres als eine erste Epoche der byzantinischen Kunst bezeichnen. In diesem Sinne spricht man



□ Abb. 130: Elfenbeinpyxis mit Anbetung der Könige [Maria auf geflochtenem Lehnstuhle] □

von einer ALTBYZANTINISCHEN KUNST im Gegensatz zu der byzantinischen Kunst des Mittelalters. □

Die neuere Forschung ist mitten in der Arbeit, diese etwas chaotische künstlerische Lage zu klären, die Zentren der Herstellung für die charakteristischsten Gruppen festzustellen, die Besonderheiten der einzelnen Gegenden im Sinne von künstlerischen Schulen zu erkennen. Und wenn früher die christliche Altertumswissenschaft fast nur mit den Funden aus den römischen Katakomben arbeitete, so haben allein die Funde der letzten Jahre, die man auf ägyptischem [koptischem] Boden gemacht hat, so viel zu tage gefördert, daß das früher Bekannte der Zahl und Bedeutung nach wesentlich zurücktritt. Trotzdem dürfte es für die Zwecke dieser Darstellung nicht geraten sein, das altchristliche Kunstgewerbe des Westens gesondert von dem des Ostens zu betrachten. Denn die gemeinsamen Züge der Tradition und Entwickelung treten in beiden Gebieten energisch hervor, und schließlich ist das Material im Osten wie im Westen noch so lückenhaft, daß es sich empfiehlt, das eine zur Ergänzung des anderen heranzuziehen. Erst bei der Betrachtung des eigentlich mittelalterlichen Kunstgewerbes soll die byzantinische Kunst der abendländischen in besonderen Abschnitten gegenübergestellt werden.



MAXIMIANSKATHEDRA IN DER
DOMSAKRISTEI ZU RAVENNA





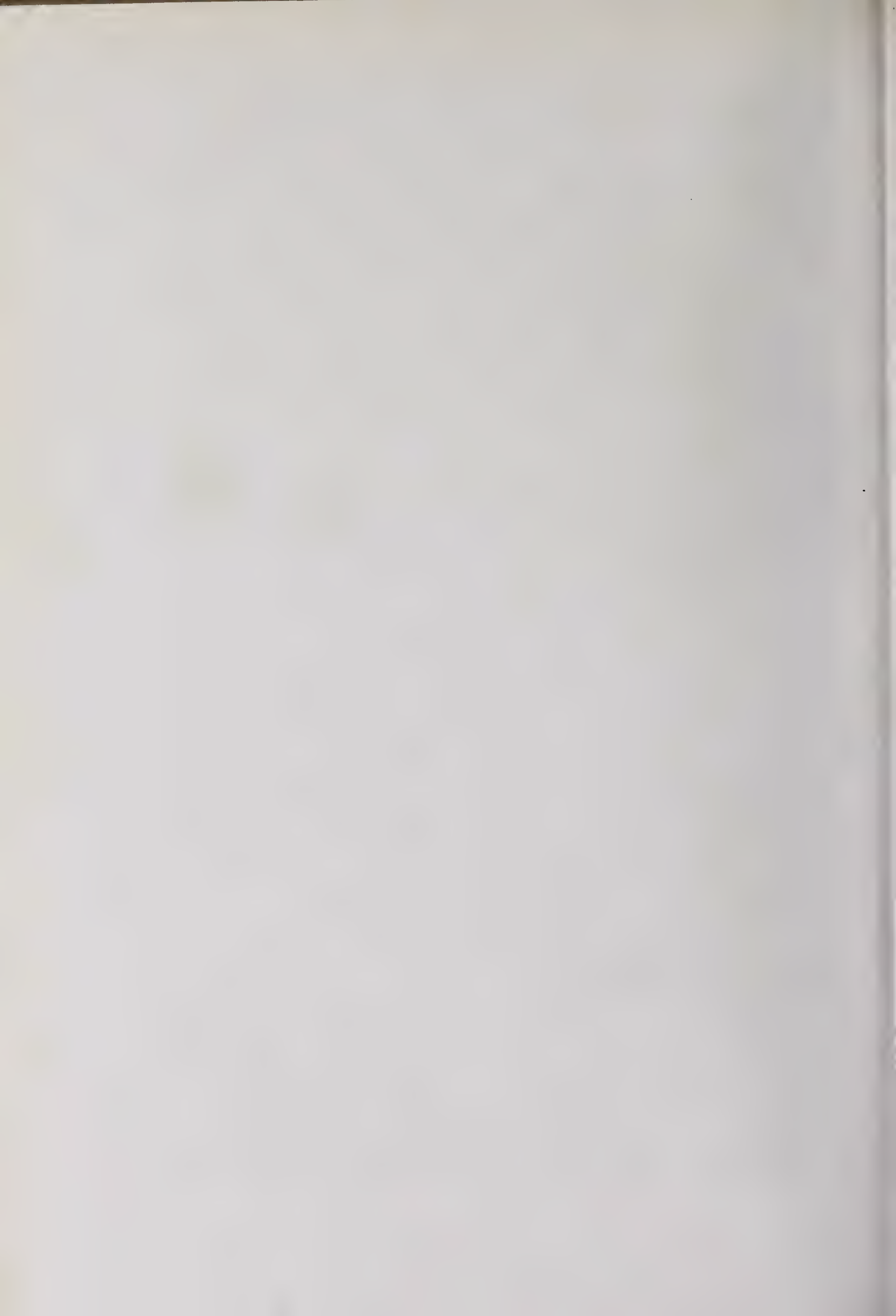





Abb. 131 u. 132: Elfenbeinpyxis, Syrien, 5. Jahrhundert

Von einigen wenigen Kostbarkeiten abgesehen, die sich in alten Kirchenschätzen erhalten haben, stammen die auf uns gekommenen kunstgewerblichen Arbeiten altchristlicher Zeit, wie schon früher gesagt, fast ausschließlich aus Gräberfunden. Dies erklärt es, daß manche Gruppen des altchristlichen Kunsthandwerks sehr zahlreich, andere fast gar nicht erhalten sind. So ist das Gebiet, mit dem man wohl in jeder Epoche eine Betrachtung des Kunstgewerbes am liebsten eröffnen möchte, so gut wie gar nicht vertreten: das MOBILIAR. Allerdings hat sich in einigen altchristlichen Kirchen wenigstens ein Teil des ursprünglichen KIRCHENMOBILIARS erhalten, nämlich die steinernen Inventarstücke, die mit den wichtigsten Funktionen des Gottesdienstes am engsten zusammenhängen: der Altar [mensa], der Bischofsstuhl [cathedra], die sog. Ambonen, von denen die biblischen Texte verlesen wurden, die Chorschranken. Aber dieses steinerne Kirchenmobiliar ist so eng mit der ganzen Innenarchitektur der altchristlichen Kirchen verwachsen, daß der Leser sich hierüber in jeder Geschichte der altchristlichen Baukunst informieren kann. Vollkommen zugrunde gegangen ist dagegen das eigentliche GEBRAUCHSMOBILIAR der christlichen Häuser. Doch bietet sich für das Verlorene ein gewisser Ersatz dadurch, daß zahlreiche Abbildungen solcher Möbelstücke, besonders von Sitzmöbeln und Betten, auf altchristlichen Malereien und Reliefs zu finden sind. Derartige Darstellungen von Möbeln [und sonstigem Hausgerät] auf altchristlichen Denkmälern ergeben die Tatsache, die nach dem früher Gesagten niemanden überraschen wird: die völlige Übereinstimmung mit älteren und gleichzeitigen antiken Erzeugnissen. Dieselben Typen, von den prachtvollen, thronartigen Sesseln bis zu den kleinen, beweglichen Schemeln und Klappstühlen, finden sich auf heidnischen und christlichen Denkmälern der betreffenden Epoche. Und noch etwas anderes ist aus jenen Darstellungen zu entnehmen: auch der Luxus, der mit dem Mobiliar getrieben wurde, die Freude an



□ Abb. 133: Kaiserin Theodora mit Gefolge, Mosaik in San Vitale zu Ravenna □

der kostbaren Arbeit und dem kostbaren Material ist hier wie dort die gleiche, die Vorliebe für Reliefschnitzerei und freiplastische Teile, besonders an den Bekrönungen, den Füßen, den Stützen der Armlehnen. Als das normale Material ist natürlich Holz vorauszusetzen, und daß die Holzschnitzerei in der altchristlichen Zeit geübt wurde, bestätigen erhaltene Holzskulpturen dieser Epoche [z.B. die geschnitzten Holztüren von San Sabina in Rom und San Ambrogio in Mailand, sowie kleinere Stücke im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum]. Keineswegs selten waren aber auch bronzene Möbel, und gerade bei kostbaren Stücken hat zum mindesten die Applikation von metallenem Zierat eine wichtige Rolle gespielt. Für einfachere Zwecke sind schließlich auch geflochtene Möbel, etwa in der Form unserer Strandkörbe, im Gebrauch gewesen [Abb. 130]. □

Für die Ausschmückung kostbarer Möbel war aber vor allem das Elfenbein beliebt. Eine ganze Reihe altchristlicher und spätantiker ELFENBEINSCHNITZEREIEN lassen eine derartige Verwendung mit größerer oder geringerer Sicherheit voraussetzen, und zwar finden sich unter derartigen Stücken Arbeiten, welche zu den hervorragendsten Werken der damaligen Kleinplastik gehören. In ihren Darstellungen zeigen diese Arbeiten sowohl biblische, wie antik-mythologische Stoffe. Zu letzteren gehören vor allem die schönen Schnitzereien, die später als Schmuck der Kanzel im Aachener Münster dienten. Von den eigentlich kirchlichen Möbeln dieser Gattung ist wenigstens ein einziges, annähernd vollständig erhaltenes Exemplar auf uns gekommen: die berühmte MAXIMIANS-CATHEDRA in Ravenna, angeblich der Amtssessel des ravennatischen Bischofs Maximian [s. Tafel und Abb. 127—129]. Es ist ein einfacher Lehnstuhl, dessen Aufbau eine klare



□ Abb. 134: Crux gemmata auf einem Mosaik in San Apollinare in Classe zu Ravenna □

Schreinerkonstruktion zeigt mit Pfosten und Brettergefüge. Der Körper besteht aus Holz, und dieses ist auf den Schauseiten mit eingelassenen Elfenbeinschnitzereien verkleidet, von denen ein Teil freilich verloren und in andere Sammlungen gekommen ist. Zwischen durchlaufenden ornamentalen Streifen mit prachtvollem Weinlaub und Tieren [Abb. 128 u. 129], wie es ähnlich z. B. auf koptischen Stoffen vorkommt, sitzen [oder saßen] viereckige, zum Teil abgeschrägte Reliefplatten, welche Darstellungen Christi und der Evangelisten und vor allem einen reichhaltigen Zyklus aus dem alten und neuen Testament geben. Ihrem Stile nach gehört die Arbeit spätestens der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts an; sie ist in Ägypten [vermutlich in Alexandria] entstanden. □

Auf die Bedeutung eines solchen Werkes für die Geschichte der altchristlichen Plastik ist in diesem Zusammenhange nicht einzugehen. Und als solche haben uns auch die übrigen Erzeugnisse der altchristlichen Elfenbeinplastik hier nicht zu beschäftigen. Nur auf die Beliebtheit des Elfenbeins für kunstvolles Kleingerät soll hier aufmerksam gemacht werden. Es handelt sich da im wesentlichen um zwei Gerättypen, die in feststehenden Formen von den Elfenbeinschnitzern hergestellt wurden: die Diptychen und die Pyxiden. Die DIPTYCHEN sind SCHREIBTAFELN; sie bestehen aus einem Paar zusammenklappbarer Tafeln, die durch Ringe oder Scharniere verbunden sind. Die Innenseiten waren mit Wachs überzogen, auf welches mit dem Griffel geschrieben wurde, während die Außenseiten ganz mit Reliefs profanen und religiösen Inhalts versehen wurden. Ihrer Form nach kann man die einfachen Diptychen, bei denen jede Seite aus einer viereckigen Platte besteht, unterscheiden von den sog. 'fünfteiligen Diptychen' [s. Tafel]. Bei diesen

setzt sich jede Hälfte zusammen aus einem größeren Mittelstück, welches an den Seiten von vier schmaleren Streifen gerahmt wird. Die bisher bekannten fünfteiligen Diptychen aus altchristlicher Zeit gehören größtenteils dem oströmisch-altbyzantinischen Kreise an. Im Mittelalter wurden die Elfenbeindiptychen vielfach als Schmuck von Buchdeckeln benutzt. □

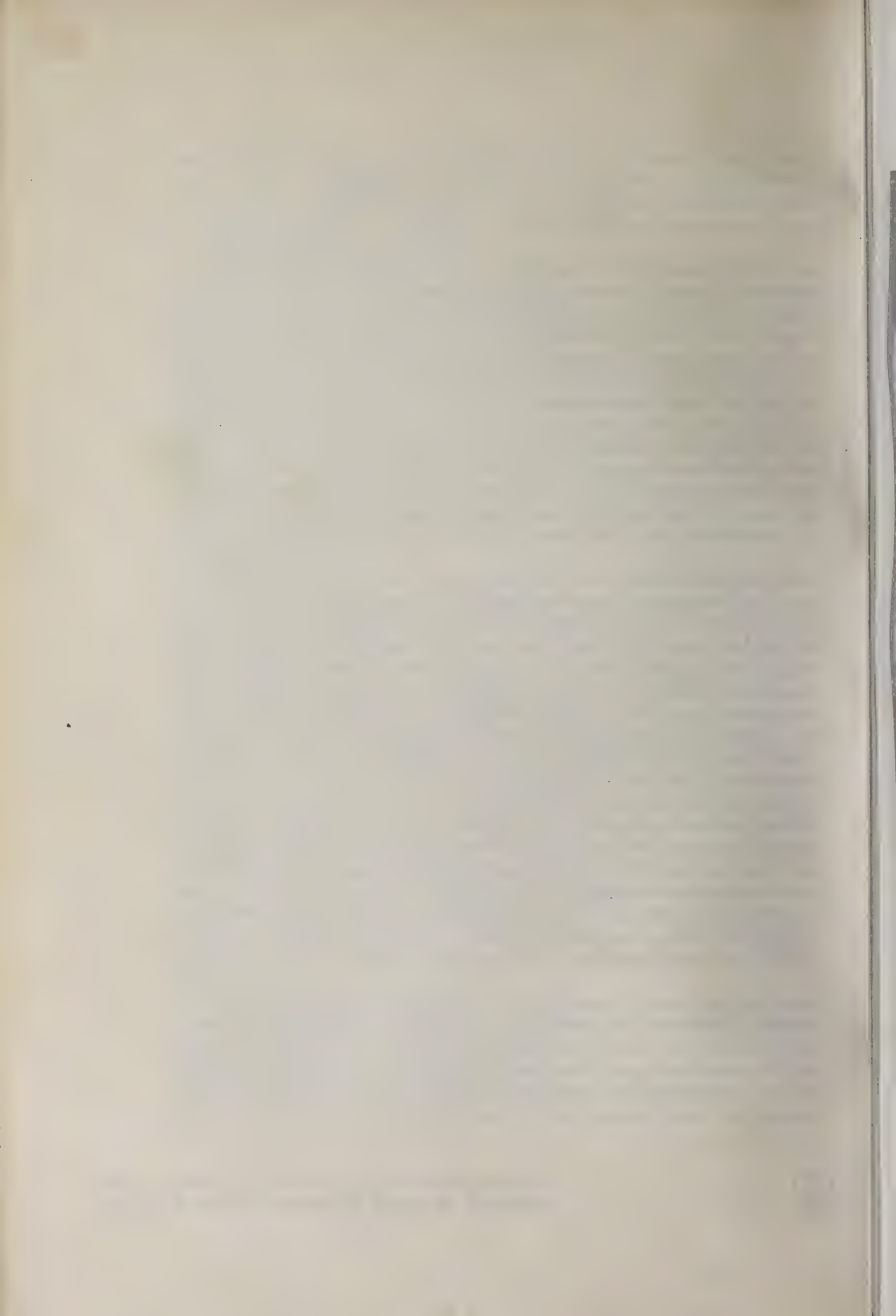
Die PYXIDEN sind DOSEN, kleine zylindrische Behälter, je nach der Form des Elfenbeinzahnes von rundem oder elliptischem Grundriß, ursprünglich mit einem [zumeist verlorenen] Klappdeckel versehen [Abb. 130—132]. Obgleich die Mehrzahl dieser Pyxiden auf der Außenseite der Wandung biblische Reliefs zeigt, ist durchaus nicht anzunehmen, daß sie ursprünglich eine lithurgisch-kirchliche Bestimmung hatten. Sondern sie dienten in erster Linie als Schmuckkästchen oder zu ähnlichen privaten Zwecken. Erst die mittelalterliche Kirche benutzte derartige Geräte, soweit sie sich in ihren Besitz gerettet hatten, als Reliquienbehälter, Ziborien usw. Die große Mehrzahl der altchristlichen Pyxiden ist im 5. und 6. Jahrhundert entstanden und zwar in Syrien und Ägypten, der natürlichen Heimat der Elfenbeinschnitzerei. — Bei manchen altchristlichen Elfenbeinarbeiten haben sich Reste einer Bemalung oder farbigen Tönung erhalten, die zu der ursprünglich beabsichtigten künstlerischen Wirkung entschieden sehr wesentlich mit beigetragen hat. □

Im Zusammenhang mit der kunstgewerblichen Elfenbeinplastik sei wenigstens beiläufig erwähnt, daß auch die schwierige Kunst des STEINSCHNITTS, die in der früheren römischen Kaiserzeit noch in höchster Blüte stand, eine stattliche Anzahl christlicher Denkmäler hinterlassen hat. Derartige 'altchristliche Gemmen' und verwandte Arbeiten aus Kristall, Perlmutter und Bernstein findet man besonders in den römischen Sammlungen. Sie dienten als Siegel und Schmuck und charakterisieren sich durch Embleme und Symbole christlichen Inhalts. Im übrigen interessieren diese Arbeiten weniger vom künstlerischen, als vom archäologischen Standpunkt. Das gleiche gilt auch für die sonstigen SCHMUCKGEGENSTÄNDE, die durch eine Inschrift oder ihre Darstellungen den christlichen Ursprung verraten. In vielen dieser Arbeiten drückt sich überdies eine direkte Beziehung zu gewissen abergläubischen Vorstellungen aus, die in der ganzen spätantiken Welt bestanden und dem Schmuck die Bedeutung eines Amuletts oder sog. PHYLAKTERIONS gaben. In entsprechender Weise pflegte man auch in den Hals- und Brustschmuck Reliquien oder fromme Sprüche zu verschließen und es war ein naheliegender Schritt, diesen Schmuckstücken selbst die Form eines Symbols, vor allem die Form des größten christlichen Symbols, des Kreuzes zu geben [sog. BRUSTKREUZE]. Solche als Anhänger gearbeitete Reliquienbehälter werden ENKOLPIEN genannt. □

Neben derartigen, im engeren Sinne 'altchristlichen' Schmuckgegenständen, spielte der rein profane Schmuck in den luxuriösen Neigungen der christlichen Gesellschaft jener Zeit eine nicht geringe Rolle. In den altchristlichen Mosaiken sieht man es, nicht nur in den ravennatischen Darstellungen von Damen der Hofgesellschaft, sondern auch in den Darstellungen weiblicher Heiliger [Abb. 133]. Vor allem fallen da die schweren Ohrgehänge und Halsketten auf, die mit ihren breiten,



ELFENBEINDIPTYCHON, ÄGYPTISCH-SYRISCH, 6. JAHRHUNDERT. IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN







flächigen Formen und großen, bunten Steinen den üppigen Eindruck des Kostüms ergänzen. Die künstlerische Wirkung lag hier nicht mehr wie bei dem älteren antiken Schmuck in der feinen plastischen und tektonischen Durchbildung der Formen, sondern in der koloristischen Wirkung des Materials selbst. Dies gibt dem Schmuck auch bei den antiken Mittelmeervölkern vom 5. Jahrhundert an oft das Gepräge einer barbarischen, aber in ihrer Art raffinierten Pracht, und manches Stück, das unter den Barbarenfunden auf germanischem und gallischem Boden entdeckt wurde, mag in Wahrheit gar nicht dort entstanden, sondern aus byzantinischen Werkstätten nach jenen Gegenden exportiert oder verschlagen sein. Dem allgemeinen Wechsel des Geschmackes entspricht auch die Vorliebe für flache Durchbruchsarbeit, die man besonders bei den Armbändern beobachtet. □

Für die spezielle Geschichte des altchristlichen Kunstgewerbes sind von größerer Wichtigkeit einige andere Arbeiten, die als kümmerliche Reste der damaligen GOLDSCHMIEDEKUNST auf uns gekommen sind. Es sind Arbeiten, die uns den Goldschmied im Dienste des vornehmen Kleingeräts zeigen. An erster Stelle ist da der Silberschatz zu nennen, der 1793 auf dem Esquilin in Rom gefunden wurde und jetzt im Britischen Museum zu London sich befindet: die Toilettengegenstände der Projekta, Gemahlin des Secundus aus dem Hause der Asterier. Das Hauptstück ist das silberne Schmuckkästchen dieser römischen Dame [Abb. 135], welches mit seinen figürlichen Treibarbeiten zu den charakteristischesten Kunstwerken der altchristlichen Zeit gehört. In der Mitte des Deckels ein Medaillon mit den Porträts des Braut- oder Ehepaares, von Genien gehalten, darum die Einführung der jungen Frau in das Haus ihres Gatten, mythologische Fabelgruppen, die Figur der Venus, der antiken Liebesgöttin, neben einer frommen Anrufung Christi! Anordnung und Motive, z. B. auch die Arkadenstellung auf der eigentlichen Wandung, entsprechen antiken und altchristlichen Sarkophagen der Zeit, der Stil weist auf den Ausgang des 4. Jahrhunderts. Die Vorzüglichkeit der Arbeit ist nicht überraschend, da uns in den spätantiken Silberschilden eine ganze Gruppe von Goldschmiedearbeiten erhalten ist, die uns den Hochstand der figürlichen Treibarbeit in dieser Epoche bezeugt. Einen Schritt weiter führt uns ein anderes silbernes Kästchen, welches erst vor wenigen Jahren in dem Kirchenschatz von San Nazario in Mailand entdeckt wurde: ein einfacher, würfelförmiger Behälter, der wenigstens im Mittelalter zur Aufbewahrung von Reliquien diente. Hier findet man [auf dem Deckel und den vier Seitenwänden] ausschließlich christlich-religiöse Darstellungen: die Madonna, die wunderbare Speisung, das Urteil des Salomo u. a. m.

Unter den altchristlichen Silberarbeiten der späteren Zeit, besonders des 6. Jahrhunderts, überwiegen die christlich-orientalischen und byzantinischen Erzeugnisse. Neben Byzanz dürfte vor allem Syrien [unter dem Einfluß sassanidischer Goldschmiedekunst] für die Herstellung derartiger Arbeiten in Betracht kommen. Unter den erhaltenen Resten fallen besonders die tellerartigen Schüsseln [meist Patenen genannt] und einige kelchförmige Vasen auf. Besonders erwähnt sei der auf Cypern gemachte Fund im Britischen Museum und die schöne in Sibirien gefundene Patene im Besitz des Grafen Stroganoff in Rom mit der getriebenen Darstellung zweier Erzengel zu Seiten eines Kreuzes [Abb. 140]. Unter jenen cyprischen Funden tritt



□ Abb. 135: Silberner Schmuckkasten im Britischen Museum zu London □

neben der Treibarbeit auch das Niello als eine geschickt geübte Technik hervor. Daß die Goldschmiedekunst des christlichen Ostrom eine viel reichere Produktion aufwies, als nach den erhaltenen Resten vielleicht anzunehmen scheint, ergibt sich auch daraus, daß an mehreren der geretteten Stücke und Fragmente der Gebrauch einer offiziellen Stempelung nachzuweisen ist. □

Welche Rolle die Goldschmiedekunst in der altchristlichen Kirche selbst, d. h. zu kultlichen, liturgischen Zwecken spielte, läßt sich nur noch aus den literarischen Nachrichten entnehmen. Aber selbst wenn man einen großen Teil dieser Nachrichten als übertrieben ansehen muß, bleibt noch genug übrig, um sich den Besitz der vornehmeren Gemeinden an kostbarem Kirchengerät, wenigstens seit dem 5. Jahrhundert, äußerst reich vorzustellen. Neben den Altargefäßen (Kelchen, Patenen) und Lampen wären da vor allem die mit Edelsteinen geschmückten ALTARKREUZE zu nennen, von denen man sich aus den Darstellungen der sog. 'cruces gemmatae' auf altchristlichen Mosaiken eine Vorstellung bilden kann [Abb. 134]. Die erhaltenen Exemplare — das von Kaiser Justin II. an Sankt Peter geschenkte Kreuz im christlichen Museum des Vatikans, das sog. Kreuz des Agnellus in Ravenna [Abb. 136 und 137], ein drittes in Brescia — sind zum mindesten so überarbeitet, daß sie als authentische Arbeiten dieser Epoche nicht anzusehen sind. Restlos zugrunde gegangen sind auch jene kostbaren Altarverkleidungen aus Gold mit Edelsteinen — die Vorläufer der mittelalterlichen Antependien —, wie sie vor allem die Sophienkirche in Konstantinopel als kaiserliche Geschenke besaß. Auch Bucheinbände für die Evangelien aus mit Steinen verzierten Goldplatten werden gelegentlich genannt; doch scheint ihr Vorkommen seltener gewesen zu sein, als im eigentlichen Mittelalter. □

Den sehr seltenen altchristlichen Edelmetallfunden stehen um so zahlreichere ARBEITEN AUS UNEDLEM METALL gegenüber. Freilich handelt es sich hierbei zumeist nur um Arbeiten von viel geringerer Individualität; aber eine geschichtliche Bedeutung kommt ihnen schon darum zu, weil sie das Nachleben der älteren

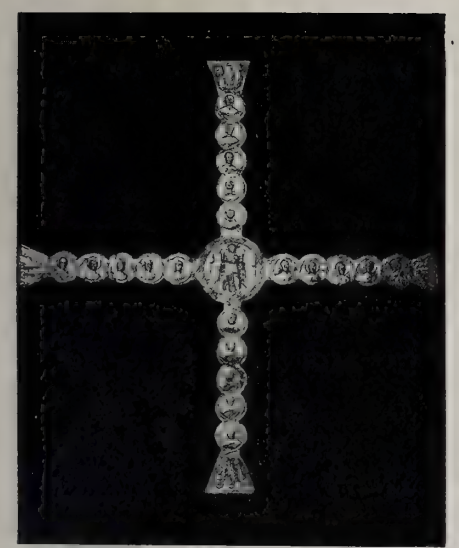
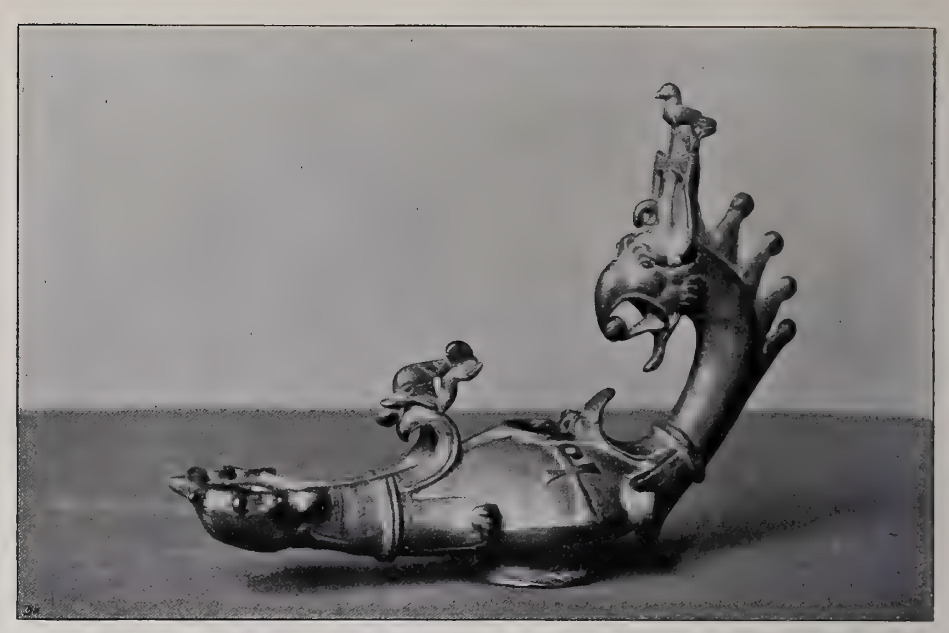




Abb 136 u. 137: Silbernes Kreuz im Dome zu Ravenna und Mittelstück dieses Kreuzes mit Maria Orans

antiken Typen und Techniken in das Mittelalter hinein besonders deutlich verfolgen lassen. An erster Stelle wären da die Bronzearbeiten zu nennen, ungemein zahlreich erhalten und in jeder größeren Sammlung vertreten: Ringe, Agraffen, Armbänder, Schnallen, Anhänger, Medaillons als wohlfeiler Ersatz für Gold- und Silberschmuck, oft nur durch die Inschrift ihre christliche Herkunft verratend. Von größerer Wichtigkeit sind die häufig erhaltenen altchristlichen BRONZELAMPEN, deren stereotype Formen sich den älteren gemein-antiken Typen direkt anschließen. Bei den reicheren Exemplaren wird der Griff gern in Form eines phantastischen Tierkopfes gebildet [Abb. 138], daneben findet man an geeigneter Stelle das Kreuz, die Taube, das Monogramm Christi. Eigentlich figürliche Darstellungen kommen nur selten vor, dagegen nehmen die Lampen selbst öfters die komplizierten Formen eines Schiffes und [in einem Exemplar in Petersburg] die Form eines Kirchengebäudes an. Die meisten dieser Bronzelampen waren an Ketten als Hängelampen zu benutzen. In dieser Weise wurden sie bei feierlichen Anlässen an den Kreuzarmen angebracht, über den Gräbern der Märtyrer usw. Sie bilden so einen Vorläufer der Kerzenbeleuchtung, die erst im eigentlichen Mittelalter in der christlichen Kirche ihren Eingang findet. Nur selten erhalten sind die zumeist in Ägypten gefundenen Lampenständer, die eine erhöhte Aufstellung der Lampen ohne Hängevorrichtung erlaubten; sie bestehen regelmäßig aus einem gedrehten, balusterartigen Stil mit einem Dreifuß und einer tellerartigen Bekrönung, auf die die eigentliche Lampe gestellt wurde. Neben den Lampen verdienen unter den altchristlichen Bronzearbeiten besonders die RÄUCHERGEFÄSSE und Feuerbecken erwähnt zu werden. Sie zeigen einen vasenförmigen Behälter, auf mehr oder minder hohem Fuß, mit durchlochtem Deckel, oder einfachere zylindrische Formen und waren regelmäßig mit Ketten versehen. Die Dekoration ist zumeist eine ganz bescheidene. □



□ Abb. 138: Altchristliche Bronzelampe aus Ägypten. Kunstgewerbemuseum zu Berlin □

Nur erwähnt sei das Vorkommen altchristlicher Geräte und Schmucksachen aus BLEI, die, abgesehen von den nordafrikanischen Funden, besonders in dem byzantinisch-orientalischen Gebiet häufig sind. In diesem Zusammenhang mögen auch die sog. AMPULLEN Erwähnung finden, da sie wenigstens in manchen Gebieten besonders gern aus Blei hergestellt wurden. Man nahm früher an, daß all diese Ampullen, die zu vielen Hunderten erhalten sind, dazu dienten, das als Reliquie verehrte Öl zu bewahren, welches man den Lampen entnahm, die an dem Grabe bestimmter Heiliger brannten. Eine solche Bestimmung hatten z.B. die berühmten 65 Ampullen, die Gregor der Große der Longobardenkönigin Theodolinde verehrte und die jetzt im Domschatz zu Monza bewahrt werden. Sie enthielten Öl von den heiligen Stätten in Palästina. Dagegen haben die neuesten deutschen Ausgrabungen in der Mareotiswüste bewiesen, daß die viel häufigeren Ampullen von dem Grabe des heiligen Menas, des 'Nationalheiligen' der altchristlichen Ägypter, nicht Ol enthielten, sondern Wasser von einem diesem Heiligen geweihten Wunderquell [einem altchristlichen Lourdes!]. Diese sog. Menas-Ampullen sind fast ausschließlich aus gebranntem Ton hergestellt und erkenntlich durch die Darstellung des stehenden Heiligen zwischen zwei Kameelen auf den flachen Wandungen des runden Körpers dieser Fläschchen. □

Unter den mit der Goldschmiedekunst zusammenhängenden Techniken, die dazu dienen, dem Metall eine koloristische Belebung zu geben, war dem spätantiken Kunstgewerbe vor allem das EMAIL geläufig. Doch haben sich eigentlich altchristliche Gegenstände mit Emaildekor nicht erhalten. Um so wichtiger ist, daß sich einige hervorragende altchristliche Denkmäler nachweisen lassen, die jene, dem

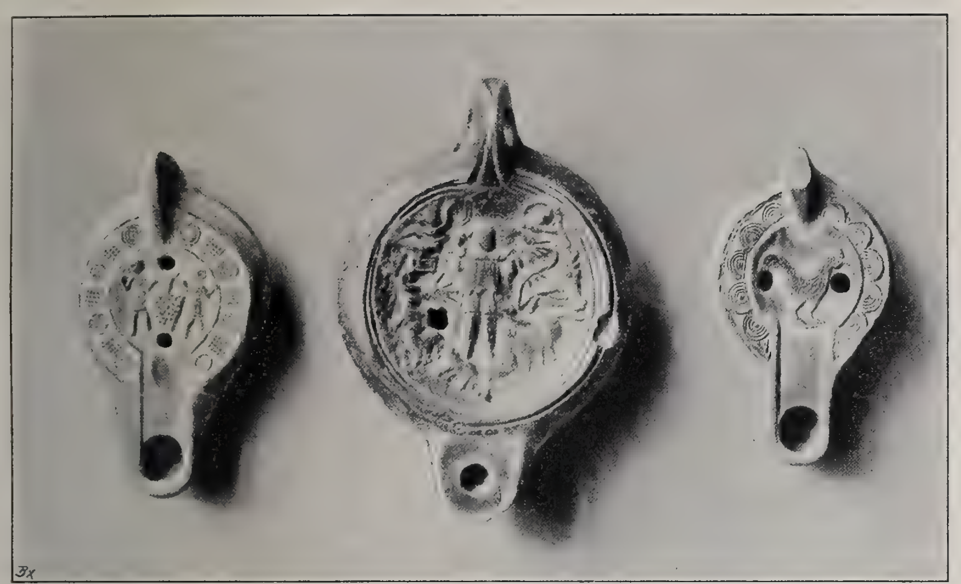


Abb. 139: Altchristliche Tonlampen aus Ägypten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Email verwandte Technik der sog. ZELLENVERGLASUNG oder Zellenmosaik [Verroterie cloisonnée] zeigen. Es ist dies die Technik, die besonders bekannt ist aus den sog. Barbarenfunden der Völkerwanderungszeit, und die deshalb erst bei der Besprechung dieser Arbeiten näher behandelt werden soll. Für die kunstgeschichtliche Beurteilung jener gotischen, langobardischen, fränkischen Funde ist es aber von größter Wichtigkeit, daß gerade auch diese, für sie besonders charakteristische Technik der Zellenverglasung auf Arbeiten nachweisbar ist, die unzweifelhaft in den Zentren spätantiker-altchristlicher Produktion und in direktestem Zusammenhang mit antiken Traditionen entstanden sind. So findet man auf einem der berühmtesten Werke altchristlicher Elfenbeinplastik, dem fünfteiligen Diptychon des Mailänder Domschatzes, die Mitteltafeln mit einer Darstellung des Lammes Gottes und des Kreuzes in dieser Technik ausgeführt. — Daß das NIELLO auf altchristlichen Metallarbeiten nachweisbar ist, wurde bereits oben erwähnt. So findet es sich auf einer schönen Schüssel des kyprischen Fundes im Britischen Museum und einem verwandten Stück in St. Petersburg.

Das Vorkommen der Zellenverglasung auf altchristlichen Denkmälern bietet den erwünschten Übergang zur Betrachtung eines Zweiges der antiken Keramik, der in den letzten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit in größter Blüte stand: der GLASFABRIKATION. Da diese Technik in allen Teilen der antiken Welt verbreitet war und sich in verschiedenen Gegenden ununterbrochen bis in das Mittelalter erhalten hat, ist das häufige Vorkommen altchristlicher Glasarbeiten ohne weiteres erklärlich. Der Stolz der altchristlichen Kunst, die Mosaikmalerei, setzt die Blüte wenigstens gewisser Zweige dieser Technik direkt voraus.

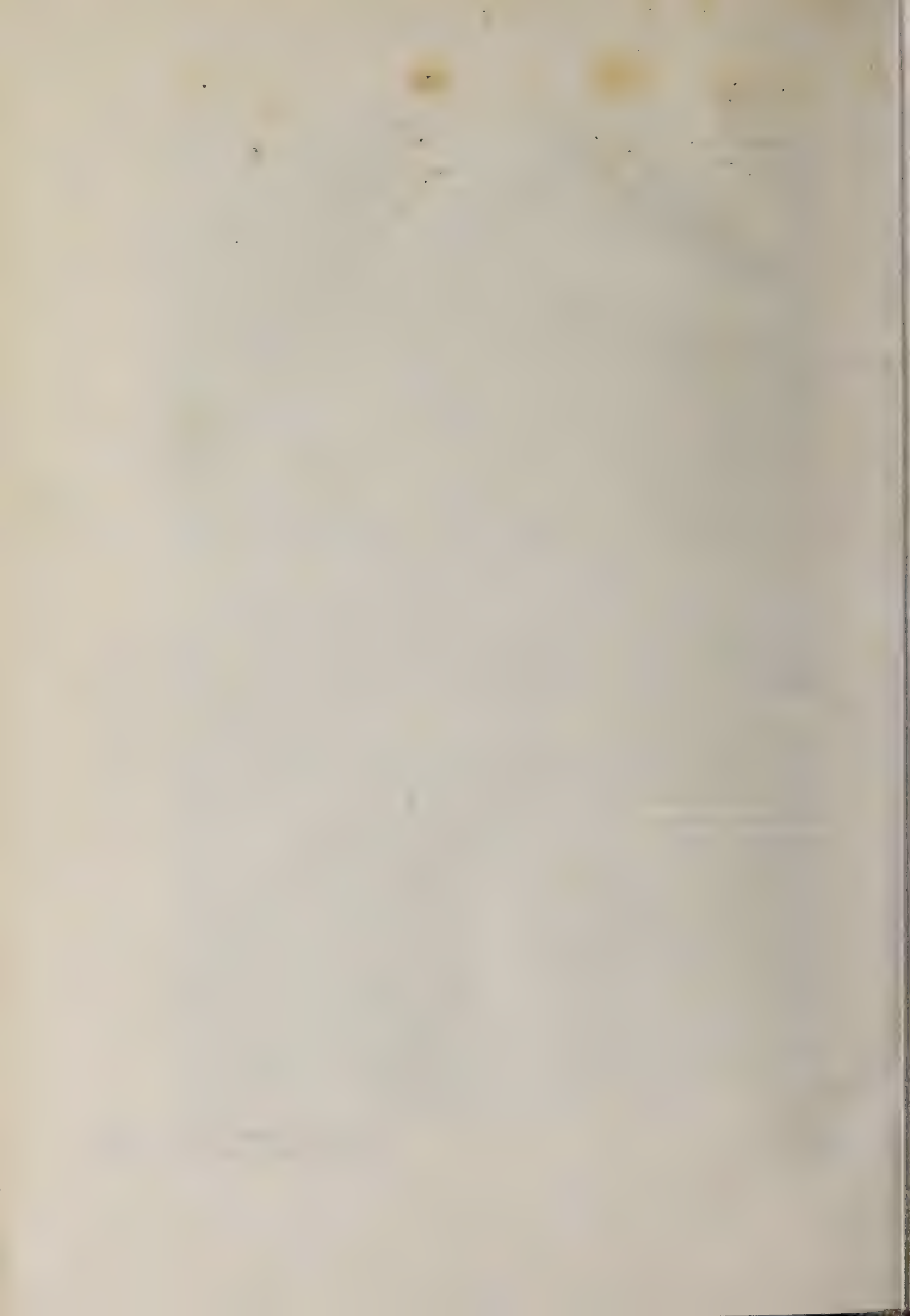
Tatsächlich lassen sich für fast alle Gebiete der antiken Glasmacherkunst entsprechende altchristliche Denkmäler nachweisen, von den farblosen und farbigen

Erzeugnissen der Gefäßbildnerei bis zu den Imitationen von Steinen und Gemmen. Auch in diesen Arbeiten drückt sich ihre christliche Herkunft und Bestimmung nur durch den christlichen Charakter ihrer Dekorationsmotive oder der Inschriften aus. Dagegen kann man eine bestimmte Gruppe von Glasarbeiten als eigentlich christliche Erzeugnisse im engeren Sinne bezeichnen, insofern als sie der überwiegenden Mehrzahl nach für christlichen Gebrauch gearbeitet wurden. Es sind die GOLDGLÄSER oder FONDI D'ORO. Wie in der Zellenverglasung das Glas in den Dienst des Goldschmiedes tritt, so tritt bei diesen Gläsern die Metallarbeit in den Dienst des Glaskünstlers: Zwischen zwei Glasschichten, von denen wenigstens die obere durchsichtig ist, ist eine Goldplatte eingelassen, welche in Gravierung oder einer Art Silhouettenschnitt eine Darstellung zeigt, die gelegentlich noch durch Bemalung belebt wird [Abb. 143 und 144]. Da derartige Goldgläser zu mehreren Hunderten wenigstens fragmentarisch erhalten sind, bieten sie infolge ihrer figürlichen Darstellungen eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der altchristlichen Darstellungswelt. Dabei überwiegen die Darstellungen religiöser Natur, Szenen aus dem alten und neuen Testament, Bilder von Heiligen. Daneben kommen profane Darstellungen, wie Porträts, Gladiatoren, mythologische Gestalten verhältnismäßig selten vor. Die Mehrzahl dieser Gläser stammt aus den römischen Katakomben, doch haben sich solche auch am Rhein und auf oströmischem Gebiet gefunden. Ihre durchschnittliche Entstehungszeit liegt im 4. und 5. Jahrhundert, und wenigstens für das erhaltene Material dürfte Italien das wichtigste Produktionsland gewesen sein. Die Technik selbst ist freilich viel älter und vermutlich alexandrinischer Herkunft. Die ursprüngliche Bestimmung der erhaltenen Goldgläser ist vielfach fraglich. Sicher bilden viele Stücke Teile von zerbrochenen Gefäßen, Schalenböden etc.; doch ebenso sicher ist es, daß derartige Gläser auch als selbständige Schmuckstücke, in Medaillonform, als Anhänger usw., gearbeitet und getragen wurden. □

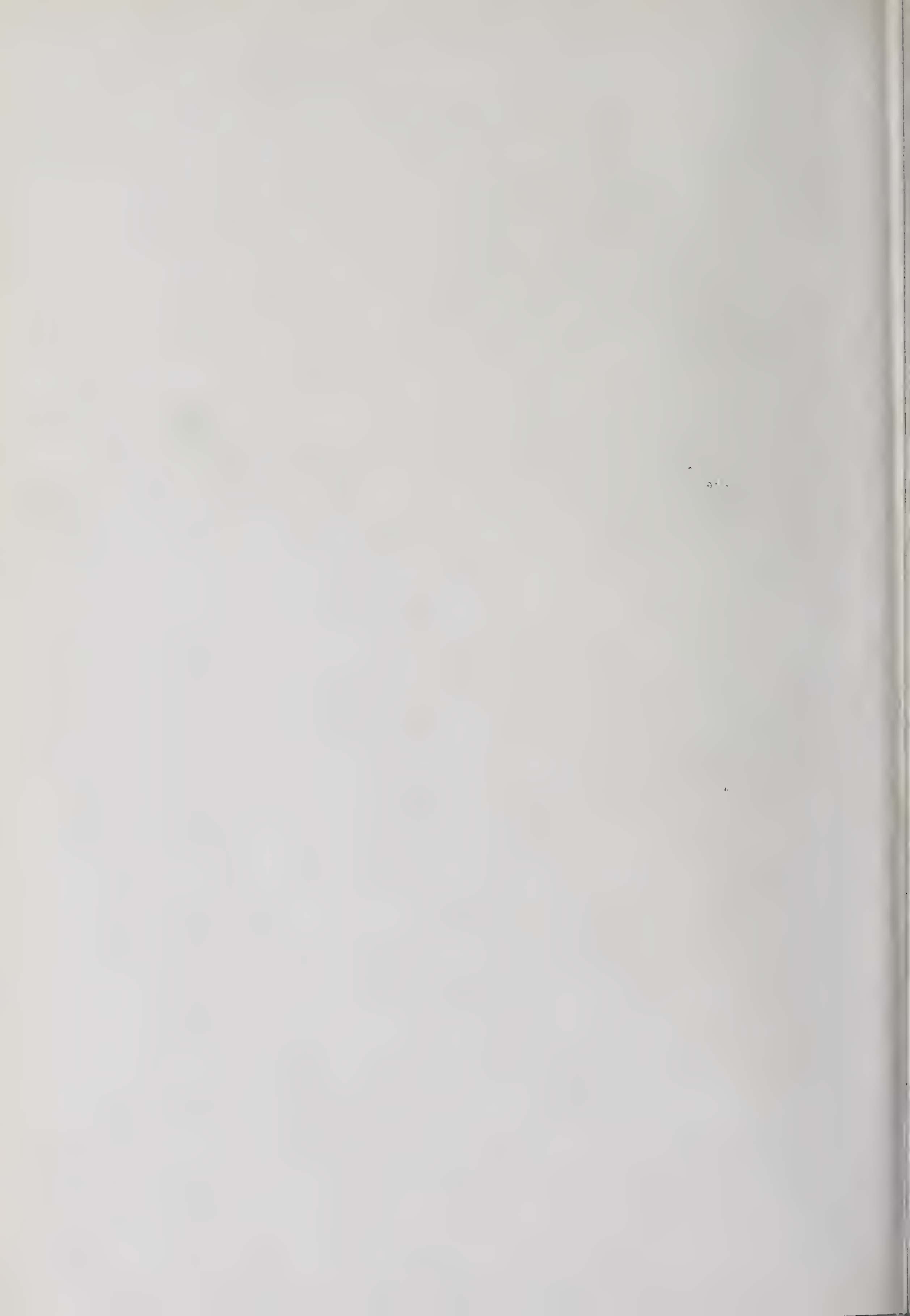
Von den übrigen keramischen Techniken ist die altchristliche Produktion vor allem noch an der Herstellung einfacher gebrannter, UNGLASIERTER TONWAREN [TERRAKOTTEN] beteiligt. Als solche sind die Menasampullen bereits erwähnt worden, und dazu kommen mehrere Tausende altchristlicher Tonlampen aus dem Osten und Westen der Mittelmeerländer wie auch aus den Ländern nördlich der Alpen. Gegenüber den vornehmeren Bronzelampen bilden die altchristlichen Tonlampen naturgemäß die wohlfeilere, gewöhnliche Ware. Dies drückt sich besonders deutlich in der geringeren künstlerischen Qualität der Dekoration und der flaueren Durchbildung der Formen aus. Der Griff und der Brenner setzt hier nicht so klar von dem rundlichen Körper ab, wie bei den Bronzelampen, sondern es entwickelt sich eine ei- oder birnenförmige Gesamtform. Besonders für die ägyptischen Lampen ist die Betonung der Mitte durch einen Kreis charakteristisch, in dem sich das trichterförmig vertiefte, oft von einem Steg [zur Vermeidung des Verschüttens] umzogene Eingußloch befindet. Die Dekorationsmotive sind in der Form oder mit Stempeln gepreßt, oder freihändig eingeritzt. Abgesehen von eigentlich figürlichen Darstellungen findet man besonders häufig Kreise und Vögel, Palmetten oder Ranken; bei den einfachsten Exemplaren besteht die Ornamentik



KOPTISCHE WIRKEREIEN, AUS DEM
KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN




Bx.



aus Kreisen und Punkten [Abb. 139]. Eigenartig sind die christlichen Tonlampen aus Karthago wegen ihrer Vorliebe für profane Stoffe aus der Welt der Arena, dem Jagd- und Kriegsleben. □

Zu den interessantesten Resten altchristlichen Kunstgewerbes gehören die nach vielen Tausenden zählenden TEXTILFUNDE, die zugleich die wichtigste Ergänzung bilden für unsere so mangelhafte Kenntnis der antiken Textilkunst überhaupt. Diese altchristlichen Stoffreste stammen fast ausschließlich aus Ägypten, und ihre Erhaltung ist zu danken der günstigen Beschaffenheit des ägyptischen Bodens und der dortigen Sitte, die Toten in der vollen Gewandung des Lebens zu bestatten. Da diese Stoffe, von Ausnahmen abgesehen, volkstümliche Erzeugnisse der einheimischen christlichen Bevölkerung des Landes [der Kopten] sind, bezeichnet man sie allgemein als KOPTISCHE STOFFE [s. Tafel]. Die wichtigsten Fundstätten sind Achmim [das antike Panopolis], wo Theodor Graff seine berühmten Funde gemacht hat, Antinoë, Fajum und die klösterliche Ruinenstätte in Bâwit.

Die Dekoration der eigentlich koptischen Stoffe besteht nicht in eingewebten Mustern, sondern in gobelinartigen WIRKEREIEN und STOPFEREIEN. Der Unterschied dieser Techniken von der eigentlichen Weberei liegt kurz in folgendem: Ein Gewebe ist eine 'Fadenverkreuzung von zwei aufeinander senkrecht stehenden Fadensystemen', 'Kette' und 'Schuß'. Das wesentliche liegt bei der Weberei darin, daß auch die Schußfäden, die das Muster ergeben, durch die ganze Breite des Stoffes hindurchgehen. Bei der Gobelintechnik werden dagegen die Schußfäden nur so weit durchgeschlagen, als es die betreffende Farbe des Musters verlangt; soweit man ihrer für die Musterung nicht bedarf, werden sie auf der Rückseite abgeschnitten und verknüpft. Diese Technik ist natürlich besonders geeignet für reiche, freie und vielfarbige Dekorationen — ganz im Gegensatz zur eigentlichen Weberei; denn hier käme bei derartigen Aufgaben der größte Teil der einzelnen Schußfäden rückwärts zu liegen, wäre also für die Wirkung verloren, ganz abgesehen davon, daß das Gewebe nicht die nötige Festigkeit und Dichtigkeit bekäme. Dem entspricht es, daß die koptischen Wirkereien äußerst reich und bunt in ihren dekorativen Motiven sind: die vegetabilischen Formen noch lebendig bewegt, prächtige Ranken, oft mit frei angeordneten Tieren, dazu figürliche Darstellungen jeder Art, religiösen, profanen und mythologischen Inhalts. Den Grundstoff bildet in der Regel gelblich-weißes Leinen, das Muster bunte oder purpurne Wollfäden, oft von beträchtlicher Stärke. Ihrer Bestimmung nach dienten die meisten dieser koptischen Stoffe als Kostüme oder Kostümteile. Vor allem sind es die verschiedenen Einsatz- und Besatzstücke, besonders die von den Schultern auf Rücken und Brust herablaufenden Borten, die CLAVI, die eine lebhafte Ausschmückung erfuhren. Übrigens hatten auch die mit religiösen Darstellungen geschmückten Stoffe dieser Art keineswegs etwa eine eigentlich kirchliche Bestimmung, sondern sie dienten als Kleidungsstücke für das tägliche Leben; auch eine besondere liturgische Gewandung für die Geistlichkeit und die Zwecke des Kultus hat in dieser Epoche noch nicht existiert. Wohl aber hat die Textilkunst bereits in altchristlicher Zeit eine große Rolle gespielt in der Ausschmückung des Kirchengebäudes. Sie diente als Schmuck des Altars, wie vor

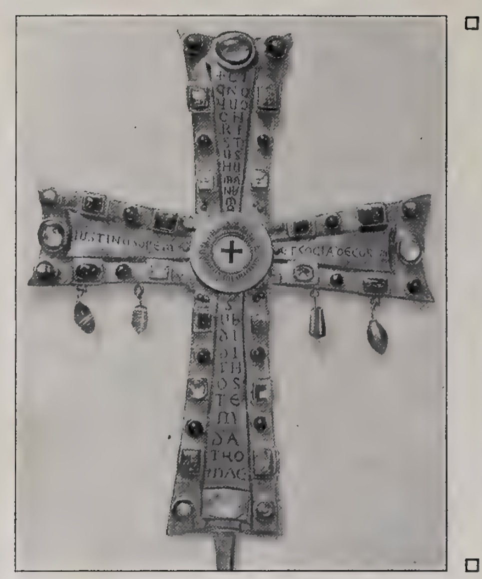




Abb. 141 u. 142: Justinskreuz in Sankt Peter zu Rom. Vorder- und Rückseite

allem als monumentale Dekoration der Architektur durch sog. VELA, d. h. Vorhänge an den Portalen und Draperien zwischen den Säulen [Abb. 145]. Die vornehmen Gemeinden werden für diese Zwecke freilich über kostbare Seidengewebe verfügt haben, aber auch unter den koptischen Wirkereien sind uns einige wenige Stücke dieser Art erhalten.

Die ägyptischen Funde lehren auch, daß gerade für derartige monumental-dekorative Zwecke ein Gebiet der Textilkunst der altchristlichen Kunst Ägyptens geläufig war, welches bereits von Plinius als in Ägypten heimisch beschrieben wird und sich sowohl mit dem Zeugdruck wie mit dem indischen Batikverfahren berührt: die Ausschmückung von Stoffen durch FÄRBEN. Auf den Stoff — es handelt sich dabei regelmäßig um einfache Leinengewebe — wird die beabsichtigte Zeichnung in Wachs oder einem anderen deckenden Mittel aufgetragen, so daß, wenn der Stoff in den Farbkessel gebracht wird, zwar der Grund gefärbt wird, die Zeichnung aber in der ursprünglichen Farbe des Stoffes stehen bleibt. Es sind nur einige wenige, aber bedeutende Fragmente derartiger gefärbter Stoffe erhalten, deren wichtigste sich jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum, in London und Leipzig befinden [Abb. 146 und 147]. Sie zeigen religiöse Einzelgestalten, z. B. Petrus, Moses, Daniel, oder Begebenheiten in lebensgroßen Figuren zwischen rahmenden Bordüren, und bereits ihr Format beweist, daß sie als Vorhänge oder Wandschmuck gedient haben.

Daß auch einige STICKEREIEN in den ägyptischen Gräberfunden zum Vorschein kamen, sei nur beiläufig erwähnt. Wichtiger ist dagegen eine Stickerei, die sich auf italischem Boden erhalten hat: drei Streifen, die in Stickerei Medaillons mit den Brustbildern der 13 ältesten Bischöfe von Verona zeigen, vermutlich Besatzstücke eines Velums [s. o.], jetzt im Museo Nazionale zu Ravenna aufbewahrt. Die Stickerei ist in Gold und verschiedenfarbiger Seide ausgeführt und stellt, obgleich sie erst

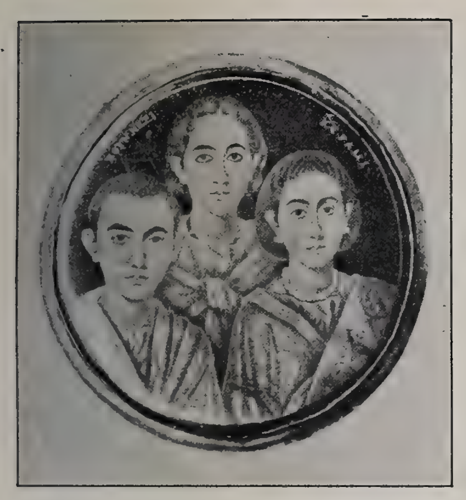


Abb. 143: Goldglas auf einem Kreuz im Museo Cristiano zu Brescia



Abb. 144: Altchristliches Goldglas im South Kensington Museum zu London

im achten Jahrhundert entstanden ist, das älteste italische Denkmal dieses Kunstzweiges dar. □

Es sind nicht die Techniken der Wirkerei und Stickerei, in denen der textile Stil sich am reinsten äußert, sondern es sind die Werke der eigentlichen WEBEREI, in denen die Textilkunst jener Epoche ihren eigensten Stil am charakterischesten zum Ausdruck bringt. □

Die Geschichte der Weberei, ihre Entwicklung von einer den primitivsten Völkern bekannten Technik zu einer künstlerischen Produktion im höheren Sinne, hängt aufs engste zusammen mit der Geschichte eines kostbaren, prächtigen Materiales, welches an sich zur künstlerischen Behandlung reizte: der SEIDE. Die eigentliche Kunstgeschichte der Weberei ist daher die Geschichte der Seidenweberei, und durch diesen Zusammenhang mit der Geschichte eines bestimmten Materiales steht gerade dieser Zweig der Textilkunst in engster Beziehung mit der Wirtschafts- und Kulturgeschichte der betreffenden Epochen und erhält so eine ganz besondere Bedeutung. □

Bis in das 6. nachchristliche Jahrhundert hinein waren die einzigen Länder, welche eine bodenständige Seidenzucht hatten, China und Khotan. Hier allein gedieh das Rohprodukt und hier wurde es auch zuerst verarbeitet. Von hier mußte die Seide nach dem westlichen Asien und weiter nach den europäischen Mittelmeerländern importiert werden, zuerst auf uralten Karawanenstraßen, seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. auch auf dem Seewege. Die Hauptabsatzgebiete waren Persien, Syrien, Phönikien und Alexandrien, wo die importierte Rohseide schon in vorchristlicher Zeit zu gewebten Stoffen verarbeitet wurde um von dort als 'medische Stoffe' auch nach den europäischen Ländern vertrieben zu werden. Die Entwicklung der Seidenweberei in diesen Gegenden, besonders im sassanidischen [neupersischen] Reich, wird erst bei Betrachtung des orientalischen Kunstgewerbes zu schildern sein. Dagegen muß schon hier eingegangen werden auf die Anfänge dieser Kunst-



Abb. 145: Säulenhalle mit Vorhangdekoration von einem Mosaik in San Apollinare Nuovo zu Ravenna

industrie in dem Lande, welches bis zum Beginn des 2. Jahrtausends nach Christo das einzige europäische Produktionsland für derartige Erzeugnisse war: BYZANZ.

Die fast legendarische Prachtliebe des Hofes und der Gesellschaft des altbyzantinischen Reiches läßt ohne weiteres erwarten, daß hier ein enormer Luxus mit kostbaren Geweben getrieben wurde. Ein Blick auf die Darstellungen byzantinischer Hofbeamten, z. B. in den ravennatischen Mosaiken [Abb. 133], läßt daran keinen Zweifel. Bei dem großen Konsum derartiger Erzeugnisse mußte aber eine so energische Verwaltungspolitik, wie sie die byzantinische Regierung übte, darauf bedacht sein, die Produktionsverhältnisse für diesen kostbaren Artikel besonders zu regeln, die Produktion zu einem Gegenstand besonderer Fürsorge und vor allem zu einer staatlichen Einnahmequelle zu machen. So wird bereits im 4. Jahrhundert unter Valens und Valentinian die Produktion von Seidengeweben zu einem Monopol gemacht, d. h. die Herstellung von Gold- und Seidenstoffen wird ein Privilegium bestimmter, mit der Hofhaltung verbundenen Werkstätten, der kaiserlichen GYNÄKEEN. Die Rohseide wurde von den byzantinischen Zolleinnehmern eingekauft und von diesen den Gynäkeen abgeliefert. Das nächste Ziel einer so bewußten Wirtschaftspolitik mußte natürlich das sein, sich des Zwischenhandels, vor allem der Perser, zu entledigen, und tatsächlich gelang es unter Justinian, die Seidenzucht selbst in Byzanz einzuführen. Wie die byzantinischen Quellen melden, waren es zwei griechische Mönche, die die Eier der Seidenraupe, in Stäben verborgen, nach Byzanz brachten, um sie dort zu kultivieren. Bereits Justinians Nachfolger, Justin II., konnte im Jahre 568 den türkischen Gesandten, die seinen Hof besuchten, die Produktion der Seide in allen ihren Stadien vorführen. Damit war die byzantinische Seidenfabrikation auf eine neue Grundlage gestellt; sie war unabhängig von dem Import des Rohmateriales. □

Sicher hat die Textilkunst in Byzanz schon vor diesem Ereignis auf einer ansehnlichen Höhe gestanden, und sie hielt sich auf dieser bis in das hohe Mittelalter hinein. In diesem Abschnitt haben wir nur einige wenige Beispiele zu geben von byzantinischen Seidenerzeugnissen, die noch der altchristlichen Epoche angehören. □





□ Abb. 146 u. 147: Gefärbte Leinengewebe aus Ägypten, sogenannter Petrus- und Danielstoff □

Naturgemäß steht die byzantinische Seidenweberei anfänglich in engstem Zusammenhange mit der orientalischen, speziell der sassanidischen Textilkunst. Mit dieser teilt sie nicht nur die Technik, den Farbengeschmack und selbst viele Ornamentmotive, sondern auch der eigentliche Stil dieser Gewebe, das ihrer Ausschmückung zugrunde liegende Dekorationsprinzip, ist bei den sassanidischen und den altbyzantinischen Geweben fast identisch. Die Beziehungen beider Länder gerade auf diesem Gebiete, der sich beeinflussende Import und Export, die Tätigkeit persischer, mesopotamischer, syrischer Weber in Byzanz, byzantinischer Weber in Persien [diese wanderten vielfach infolge der byzantinischen Schutzpolitik dorthin aus] erklären diese Verwandtschaft zur Genüge. Dazu kommt, daß die technischen Bedingungen gerade der Weberei den Charakter ihrer Erzeugnisse besonders stark beeinflussen, so daß die landschaftlichen Sonderungen des Stiles wenig klar hervortreten. Deshalb ist es vielfach gar nicht möglich, für die ältesten Reste der Seidenweberei den Ursprungsort festzustellen, besonders da sassanidische Muster vielfach in Byzanz nachgewebt wurden. □

Am leichtesten läßt sich der altbyzantinische Ursprung bei den Geweben erkennen, deren Muster bestimmte Darstellungen, besonders Darstellungen der menschlichen Figur, enthalten. Denn hier tritt der Unterschied der spätantiken und der orientalischen Stilisierung auch in dieser nivellierenden Technik viel deutlicher hervor, als auf ornamentalem Gebiete, obgleich auch hier, z. B. in der Form der Palmette, wesentliche Unterschiede zu beobachten sind. Derartige figurierte Stoffe [s. die Tafel], die wohl unzweifelhaft altbyzantinische Arbeiten sind, sind

z. B. der in verschiedenen Fragmenten erhaltene Löwenstoff [wohl eher Herakles als Simson darstellend], der Stoff mit der Darstellung einer Quadriga, der sog. Dioskurenstoff, wo den beiden auf Säulen stehenden Götterfiguren ein Stieropfer dargebracht wird, der Stoff in Sankt Ursula zu Köln mit gegenständigen Reitern, gegen welche Löwen anspringen. Alle diese Darstellungen sind zu eigentlichen Mustern stilisiert, die eine großzügige ornamentale Wirkung ergeben, wie sie dem Charakter der Weberei entspricht. Die durch die Technik gegebene Wiederholung und symmetrische Korrespondenz der Teile, die flächige Wirkung der einzelnen Farbmassen, die klaren Konturen geben diesen Arbeiten den Charakter eines abstrakten Flächendekors. Alle perspektivische Wirkung wird ausgeschieden, und mit besonderer Vorliebe werden die Kompositionsgruppen in Kreise oder andere rein abstrakte Dekorationsformen gestellt. Es ist oben bereits angedeutet, wie sehr diese Tendenz dem gesamten künstlerischen Schaffen dieser Epoche entsprechen mußte; denn in der Plastik und Malerei, der Durchbildung der Geräte und der Ornamente beobachten wir diese gleiche Tendenz auf das Abstrakte und Flächenmäßige, auf Kosten des Konkret-Individuellen und des Plastischen. Dies ist der Grund, warum die Textilkunst in dieser Epoche eine solche Blüte erlebte.

Den obengenannten Beispielen mit profanen Darstellungen steht eine noch kleinere Anzahl mit christlich religiösen gegenüber. Das wichtigste Stück ist der Rest eines Seidenstoffes im Kirchenschatze zu Sens, der in sich wiederholenden Reihen die Geschichte des ägyptischen Josef erzählt. Besonders beliebt müssen aber schon in dieser Zeit die Gewebe gewesen sein, deren Muster durch die rein dekorative Darstellung von Tieren bestimmt wurde. Hier liegt die Beziehung zum Orient, die die ganze Geschichte dieses Kunstzweiges beeinflußt, besonders deutlich vor, und gerade die Muster derartiger Stoffe haben bis in die romanische Zeit die künstlerische Phantasie auch der abendländischen Völker stets aufs stärkste beeinflußt.

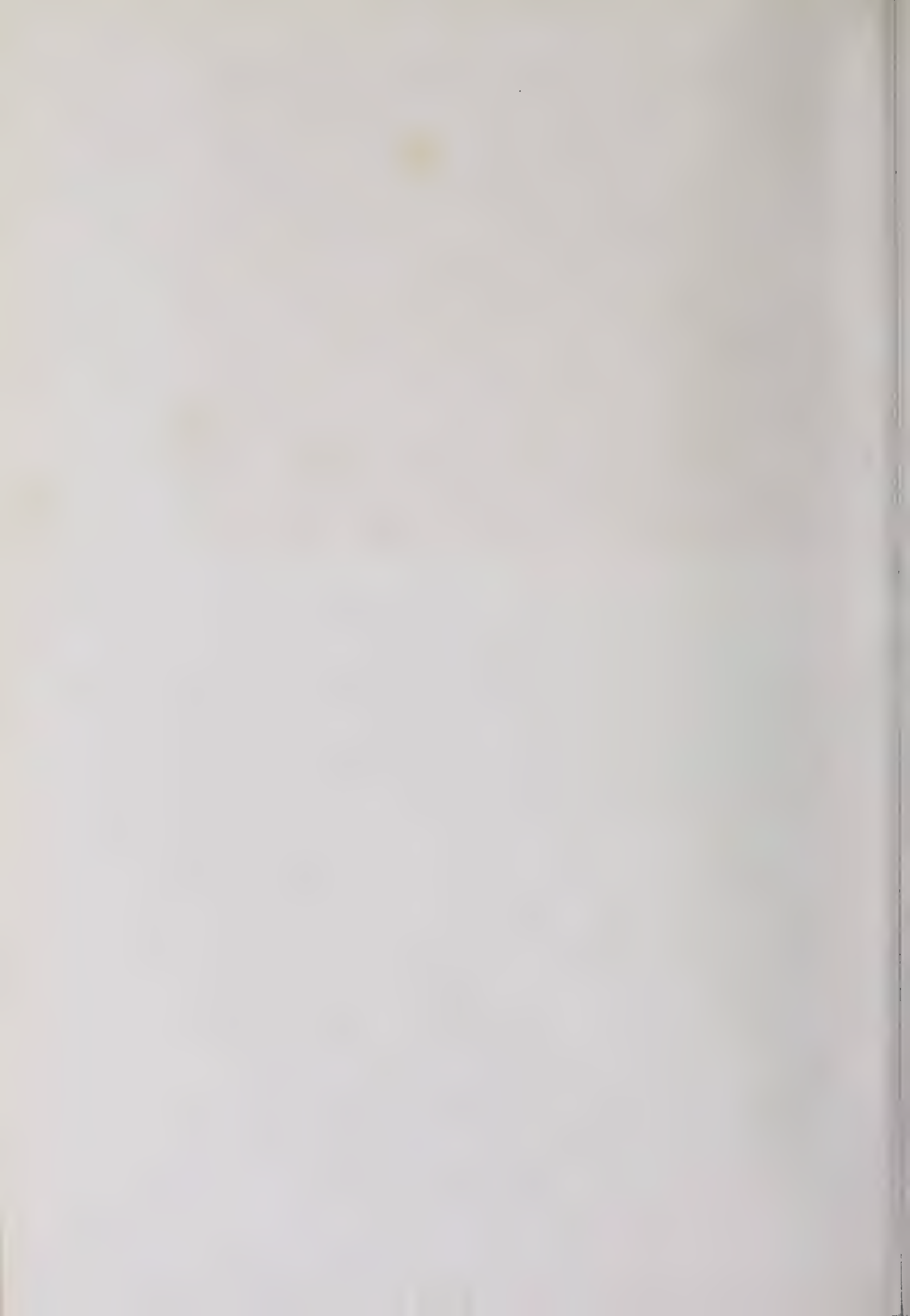
Georg Swarzenski



Abb. 140: Patene, Sammlung Graf Stroganoff, Rom



BYZANTINISCHES SEIDENGEWEBE.
SOGENANNTER DIOSKURENSTOFF



DAS KUNSTGEWERBE IM MITTELALTER

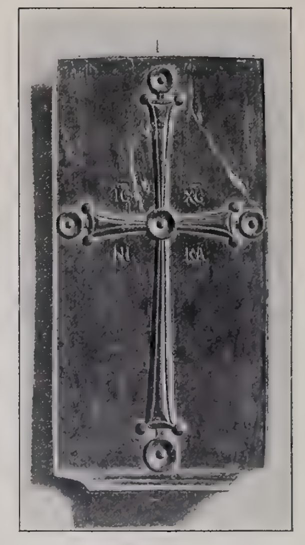


Abb. 148: Rückseite eines Triptychons mit Kreuz. Sammlung Graf Stroganoff, Rom

KAPITEL V • DAS BYZANTINISCHE KUNSTGEWERBE DES MITTELALTERS □

Es ist der Stolz der byzantinischen Kunst des Mittelalters, daß sie antike Traditionen und Techniken besser und länger bewahrt hat, als das Abendland. Aber doch bedeutet die byzantinische Kunst des Mittelalters etwas anderes als eine bloße Erstarrung und Degeneration der antiken Kunst, und im Grunde genommen ist ihr Stil von allen antiken Stilphasen ebenso verschieden, wie die mittelalterlichen Stile des Abendlandes, der romanische und gotische Stil, von der Antike verschieden sind. Eine so eminent schöpferische Tat, wie sie die abendländische Kunstentwicklung in der Herausbildung des romanischen Stils und der Gotik vollbringt, bedeutet freilich die byzantinische Kunst des Mittelalters nicht. Aber es sind doch Werke von unvergleichlicher Eigenart, die dieser an der Grenze des Orients blühenden Kunst gelingen. □

Es ist richtig, daß derartig radikale Umwälzungen, wie sie das Zeitalter der Völkerwanderung und der ihr folgenden neuen Staatengründungen für den abendländischen Kulturboden brachten, dem engeren byzantinischen Gebiet erspart blieben, und daß dadurch in Byzanz wenigstens die Möglichkeit für eine ruhigere Weiterentwicklung, für eine konstantere Tradition gegeben war, als im Abendland. Aber auch für Byzanz ist dieses Zeitalter ein trübes. Es ist das Zeitalter jener fanatischen inneren Kämpfe auf politischem, sozialem und kirchlichem Gebiet, die in dem Bilderstreit [726—842] zum Ausdruck kommen; und gleichzeitig geht auch ein Teil der blühenden und auch künstlerisch regen byzantinischen Provinzen in Asien und Afrika an die Neuperser und Araber — und damit der christlichen Kunst — verloren. Zwar wissen wir, daß auch in dieser Epoche die Produktion nicht ganz gehemmt war, daß prachtvolle Mosaiken entstanden und vor allem auch die byzantinische Kirchenarchitektur zielbewußt weiterarbeitete; aber das reiche künstlerische Leben, wie wir es in altchristlicher Zeit bis auf Justinian verfolgten, war vernichtet. Erst seit Begründung des makedonischen Kaiserhauses [867] setzt der Aufschwung wieder ein, und die Blütezeit der byzantinischen Kunst des eigentlichen Mittelalters datiert von dieser Zeit und endigt erst am Beginn des 13. Jahrhunderts mit der Einnahme und Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer, der Begründung des sogenannten lateinischen Kaisertums [1204]. Die folgenden Jahrhunderte einer selbständigen byzantinischen Kunst bis zum Beginn der Türkenherrschaft tragen deutlich den Charakter des Verfalles. Außerhalb des den Türken und dem Islam verfallenen Bodens, — auf dem Balkan, in Rußland und bei den südslavischen Völkern hat die byzantinische Kunst im Schoße der griechisch-katholischen Kirche bis in die neueste Zeit ein wunderliches Nachleben gefunden, welches aber weniger von künstlerischem, als von ethnologischem Interesse ist. Einen besonderen, archaischen Charakter trägt bereits im Mittelalter das klösterliche Kunsthandwerk in Georgien [Grusien] und Armenien. Nicht zu vergessen ist schließlich die Enklave byzantinischer Kunst auf süditalischem Boden, besonders in den Basilianer-Klöstern. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß der bei Laien und auch in der älteren Literatur häufige Gebrauch des Wortes 'BYZANTINISCH' für

eine bestimmte zeitliche Epoche nicht richtig ist. Byzantinische Kunst und byzantinischer Stil bezeichnet nicht die Kunst einer bestimmten Epoche, sondern die Kunst bestimmter Gegenden. □

Das Material, auf dem unsere Kenntnis des byzantinischen Kunstgewerbes im Mittelalter beruht, ist ein wesentlich anderes, als für die altbyzantinische Zeit. Während hier das Material hauptsächlich auf Gräberfunden beruht und vor allem Gegenstände des täglichen Gebrauchs, zum Teil von geringstem Werte, umfaßt, sind die Mehrzahl der kunstgewerblichen Objekte des byzantinischen Mittelalters Kostbarkeiten seltenster Art, die zumeist nur durch den Wert ihres Materiales der Zerstörung entgingen. Den zahllosen, fast individualitätslosen Gräberfunden aus altchristlicher Zeit stehen aus dem Mittelalter nur wenige und zumeist berühmte Prachtstücke in kirchlichen und fürstlichen Schatzkammern gegenüber. Deshalb verbindet sich mit dem Begriff des byzantinischen Kunstgewerbes ohne weiteres die Vorstellung des Prächtigen, Prunkenden, Verschwenderischen. Jedenfalls war dieser Qualitäten wegen die byzantinische Produktion schon bei den abendländischen Völkern des Mittelalters bewundert und begehrt. □

Im übrigen ist unsere Kenntnis dieser Dinge eine noch lückenhafte. Von der durchschnittlichen handwerklichen Produktion, wie dem bürgerlichen Gebrauchsgerät, haben wir überhaupt keine Vorstellung. Was aber jene kostbaren Prachterzeugnisse betrifft, so mußte derselbe Grund, dem wir die Konservierung des tatsächlich Erhaltenen danken, der hohe Materialwert, andererseits auch die Zerstörung derartiger Erzeugnisse befördern: die Metallarbeiten schmolz man ein, die kostbaren Steine verwertete man für andere Zwecke. Aber auch die Erforschung des Erhaltenen ist noch im argen Rückstande. Zwar haben die Werke des byzantinischen Kunstgewerbes, die in abendländischen Sammlungen sich befinden, seit langem die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen. Aber was an byzantinischen Arbeiten noch heute im Besitz der griechisch-orthodoxen Kirche sich befindet, in den Kirchen und Klöstern Rußlands und des Balkans, ist kaum zu beurteilen und nur zu einem geringen Teile besonders von russischen und französischen Forschern bisher beachtet worden. Daß das erhaltene Material fast ausnahmslos Werke der kirchlichen Kunst darbietet, bedarf nach dem Gesagten keiner Erklärung.

Von besonderer Wichtigkeit ist eine Kenntnis des byzantinischen Kunstgewerbes für die Geschichte der abendländischen Kunst des Mittelalters. Denn frühzeitig waren die byzantinischen Arbeiten schon ihrer technischen Vollendung wegen im Abendlande geschätzt. Dazu kam der Reiz des Exotischen und Raffinierten, der die Phantasie der primitiven abendländischen Künstler und Liebhaber erregen und zur Nachahmung reizen mußte. Die Berichte der mittelalterlichen Reisenden und der Gesandten am byzantinischen Hofe erzählen reine Wunderdinge von den dortigen Prachterzeugnissen; die technischen Lehrbücher, wie die Schedula des Theofilus beziehen sich für die schwierigsten Künste auf byzantinische Regeln und Rezepte. Aber auch Originalwerke byzantinischen Kunstgewerbes kennen zu lernen, war seit dem Beginn des Mittelalters in allen kultivierten Teilen des Abendlandes reiche Gelegenheit. Es ist hier nicht nur an das große politische Ereignis der Kreuzzüge zu erinnern, wo ganze Schichten der Bevölkerung mit Byzanz in Berührung kamen,

oder an die Vermählung Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theofanu, in deren Gefolge die prachtvollsten Werke griechischen Kunstfleißes, und gewiß auch byzantinische Künstler und Handwerker — und dies in der ersten großen Epoche des deutschen Kunstgewerbes — nach dem Abendland kamen. Sondern es läßt sich ein andauernder Verkehr, eine ständige Einfuhr byzantinischer Kunsterzeugnisse im Abendlande während des ganzen Mittelalters nachweisen. Die vornehmsten Gesandtschaftsgeschenke waren schon in karolingischer Zeit byzantinische Arbeiten, ferner sorgte der sehr rege Handelsverkehr für eine reiche Einfuhr solcher Arbeiten; und schließlich brachte der blühende Reliquienhandel manches gesuchte Objekt der Heiligenverehrung schon in einer eigens gearbeiteten kunstvollen Hülle aus Byzanz nach den abendländischen Kirchen und Klöstern. So waren Werke byzantinischen Kunstgewerbes schon vor der ergiebigen Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer bekannt, und dies erklärt ihren großen Einfluß auf die gesamte abendländische Produktion. Dieser Einfluß äußert sich in verschiedener Weise, teils in der Technik, teils im Stile. Beides braucht nicht zusammenzufallen. So ist z.B. das karolingische und ottonische Email technisch eine Nachahmung des byzantinischen Zellenschmelzes, während die stilistische Abhängigkeit eine nur geringe ist. Der stilistische Einfluß der byzantinischen Kunst auf das abendländische Kunstgewerbe ist aber überhaupt ein geringer, da ihm mehr die darstellerische Kunst unterliegt, als das Tektonische und Ornamentale. ☐

Es sei nun eine gedrängte Übersicht über das wichtigste erhaltene Material gegeben. ☐

Auch für das byzantinische Mittelalter sind uns MÖBEL, die als vollgültige Gebrauchstypen angesehen werden können, nicht erhalten. Doch ist an dieser Stelle ein berühmtes Werk dieser Art zu nennen, welches wenigstens in seiner Dekoration als byzantinische Arbeit anzusehen ist. Es ist der Stuhl, die Cathedra, des heiligen Petrus in der Peterskirche zu Rom [vgl. Abb. 149]. Ein geschlossener würfelförmiger Sitz, mit einer Rücklehne, die durch offene Bogenstellungen gebildet ist, auf denen ein dreieckiger Giebel ruht. Dieser aus Holz gezimmerte Körper des Möbels zeigt mehr abendländisch-romanischen, als byzantinischen Charakter und ist den steinernen Bischofsstühlen Italiens entschieden verwandt. Dagegen ist seine Dekoration ausgesprochen byzantinisch. Sie zeigt die uns schon aus altchristlicher Zeit bekannte Inkrustation mit geschnitzten Elfenbeinplatten. Diese Elfenbeinschnitzereien mit Darstellungen profan-antiken Inhalts lassen sich aber durch den Vergleich mit anderen Arbeiten [s. u.] als byzantinische bestimmen, deren mittlere Entstehungszeit im 11. Jahrhundert liegt. So interessant diese Cathedra des heiligen Petrus auch ist, so bildet sie doch keinen Ersatz für das verlorene eigentliche Schreinermobiliar. Daß dieses aber nicht nur im Hause, sondern auch in der byzantinischen Kirchenausstattung eine große Rolle spielte, läßt sich aus mancherlei Anzeichen entnehmen. So boten die Patriarchenstühle, die Ambonen und vor allem die der byzantinischen Kirche eigenen 'Bilderwände' [Ikonostasis oder Templon], welche den Kirchenraum von dem Altarraum trennten und mit Heiligenbildern behängt waren, ein reiches Feld für die Arbeit des Schreiners und Schnitzers. In Ermangelung eines eigentlich byzantinischen Beispiels sei hierbei

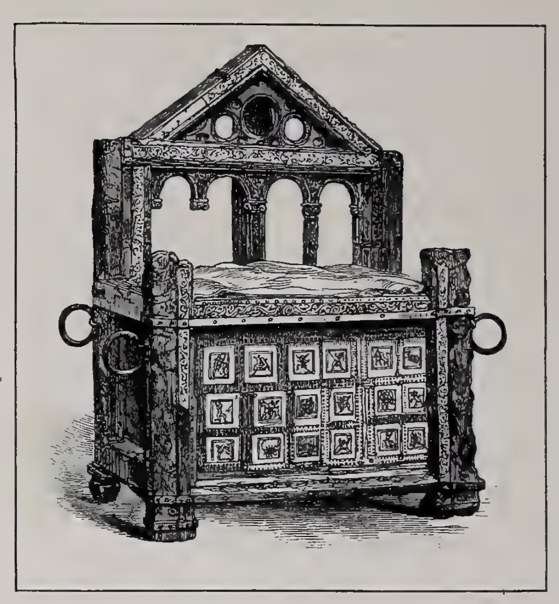


Abb. 149: Cathedra des hl. Petrus, zu Sankt Peter in Rom

auf einen solchen prachtvollen, holzgeschnitzten Bischofsstuhl des 11.—12. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, der sich auf dem von byzantinischer Kunst durchtränkten unteritalischen Boden, in Montevergine, erhalten hat. Geringwertig ist leider auch die Ausbeute, die unsere Vorstellung aus den gleichzeitigen, bildlichen Darstellungen byzantinischer Möbel ziehen kann, wie sie z.B. besonders häufig in den Evangelistenbildern byzantinischerMiniaturbücher vorkommen; denn derartige Darstellungen wollten in der Regel kein Abbild des Wirklichen geben. Immerhin darf hier eine gewisse Vorliebe für gedrehte Formen, für gedrechseltes Stabwerk mit balusterartigen Gliedern und geschnitzten Arkaden, besonders bei den Sitzmöbeln, bemerkt werden. Seit dem Ausgang des Mittelalters macht sich in dem byzantinischen Kirchenmobiliar immer mehr der Einfluß des Orients geltend, zum Teil gemischt mit Renaissanceprinzipien in der Gliederung. So sind aus den Athosklöstern eine Reihe von Pulten, Fensterläden und Türen bekannt geworden, die außerordentlich feine Einlegearbeit ganz in orientalischem Geschmack zeigen und durch ihre festen Daten besonders interessant sind. Die datierten Arbeiten aus dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwenden nur Einlagen von Elfenbein und Holz, die späteren auch Perlmutter und Schildpatt. □

Die hohe Vollendung der byzantinischen Schnitzkunst, die in dem Mobiliar des eigentlichen Mittelalters gewiß eine größere Rolle gespielt hat, als die Einlegearbeit, erkennen wir aus kleineren byzantinischen Arbeiten, die hier nur beiläufig erwähnt sein sollen, da ihre spezielle Betrachtung in die Geschichte der Kleinplastik gehört. Die Blütezeit dieser Kunst liegt im 11. Jahrhundert, und zahlreiche Zeugnisse dieser Art sind auf uns gekommen. An erster Stelle sind da die ELFENBEINARBEITEN zu nennen, die die Feinheiten der byzantinischen Stilisierung in der Eleganz ihrer Figurengebung, in der geschmackvollen Ornamentik mit den feinstieligen, sich kreisförmig rollenden Ranken, in der stilvollen Art der Flächenfüllung am reinsten erkennen lassen. □

Wie in der altchristlichen Zeit die Pyxiden und Diptychen die häufigsten Gerättypen unter den Elfenbeinarbeiten stellen, so sind für das hohe Mittelalter die Kassetten und Triptychen besonders charakteristisch. Die BYZANTINISCHEN KASSETTEN sind kleine Holzkästen, von zumeist oblongem Grundriß, mit flachem

oder abgeschrägtem Deckel, deren Schauseiten mit aufgenagelten, geschnitzten Elfenbeinplatten verkleidet sind [Abb. 151]. Eine feste Gruppe innerhalb dieser Kassetten zeigt profan-antike, mythologische Darstellungen, wie die Taten des Herakles, bacchische Darstellungen, Sänger, Musikanten; dazu kommt eine Gruppe mit orientalisierenden Tieren, Fabelwesen. Diese Arbeiten dienten ursprünglich gewiß für weltliche, private Zwecke und müssen sich größter Beliebtheit erfreut haben, da sie noch heute sehr zahlreich erhalten sind. Sie bieten gerade durch den profanen Charakter ihrer Darstellungen ein besonderes Interesse, um so mehr als sie zum Teil Abbildungen der berühmtesten antiken Bildwerke zeigen, die das mittelalterliche Konstantinopel auf seinen öffentlichen Plätzen und Straßen besaß. Auf die Verwandtschaft dieser zumeist dem 11. Jahrhundert angehörigen Arbeiten mit den Schnitzereien auf der Cathedra des heiligen Petrus wurde hingewiesen. Die Ausführung der Kassetten ist in der Regel eine flüchtige; die Schnitzereien wurden fast fabrikmäßig gearbeitet. Stereotyp ist auch ihre Ornamentik, die regelmäßig eine Rosettenreihe zeigt, deren Motiv aus einem in einen Kreis gestellten Stern besteht. Die wichtigsten Beispiele befinden sich in London, Florenz [Abb. 151], Pisa, Cividale, Capodistria, Rom, Petersburg, Cranenburg u. a. Erwähnt sei auch der einen ganz anderen Typus zeigende Kasten mit Kriegs- und Jagddarstellungen im Kirchenschatz zu Troyes. Verhältnismäßig selten sind byzantinische Elfenbeinkästen mit religiösen Darstellungen, unter denen wiederum solche mit alttestamentarischen Darstellungen häufiger sind, als solche mit Szenen aus dem neuen Testamente. Genannt sei vor allem ein derartiges Kästchen in Darmstadt, sowie das größere, polygonal gebildete im Domschatz zu Sens. Mit den obengenannten 'profanen' Kästen gehen solche mit Brustbildern von Heiligen und das interessante Exemplar mit Szenen aus dem Leben Davids in Florenz in ihrer typischen Dekorationsweise zusammen. □



Abb. 150: Elfenbeineinband des Melisendapsalters im Britischen Museum zu London □ □

Unter den byzantinischen Elfenbeinschnitzereien der Blütezeit verdienen als Gerättypen noch besondere Beachtung die kleinen DIPTYCHEN und TRIP-



□ Abb. 151: Kassette mit antikisierenden Darstellungen. Bargello, Florenz □

TYCHEN, letztere bestehend aus einer hochoblongen Mitteltafel mit zwei Seitentafeln von halber Breite, die in Scharnieren saßen und zugeklappt werden konnten [Abb. 152]. Gelegentlich ist der obere Abschluß halbkreisförmig gebildet. Die Innenseiten zeigen auf der Mitteltafel zumeist eine Darstellung Christi, Mariae oder der Kreuzigung, auf den Außenseiten stehende Heiligenfiguren, oft in mehreren Reihen übereinander, in welchen Fällen gerne ein Medaillonstreif mit Brustbildern von Heiligen als trennendes Glied eingeschoben wird. Auf den Rückseiten findet man zumeist ein hohes stehendes Kreuz [Abb. 148]. Die schönsten, dem Ausgang des 10. und dem 11. Jahrhundert angehörigen Exemplare dieser Gattung befinden sich in Paris, Berlin, Rom [Christliches Museum des Vatikan und Bibliothek Casanatense]. Häufiger sind einzelne Teile von derartigen Triptychen erhalten. □

Bemerkt sei, daß byzantinische Elfenbeine, z. B. Teile von Diptychen, Triptychen oder Kästchen, häufig zum Schmuck abendländischer Buchdeckel des Mittelalters verwendet wurden. In Byzanz selbst scheint diese Sitte nicht nachweisbar zu sein. Die einzige bemerkenswerte Ausnahme, der Elfenbeineinband des Psalters der Prinzessin Melisenda [von Jerusalem] im Britischen Museum aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, der besonders interessant ist durch seine Einlagen von Türkisen und Rubinen, ist nicht als rein byzantinische Arbeit anzusehen, sondern unter abendländischem Einfluß entstanden [Abb. 150]. □

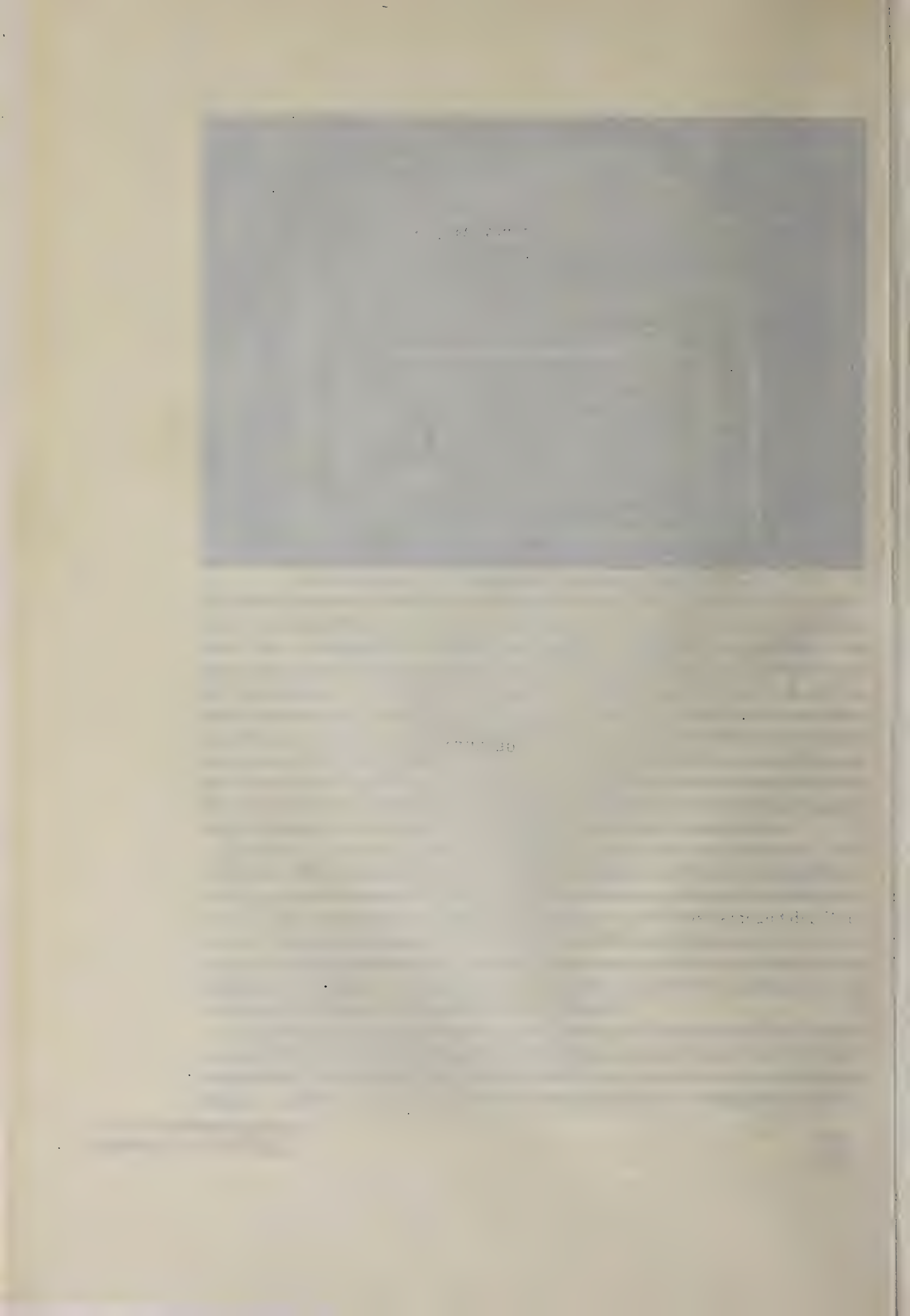
Unter dem geschnitzten byzantinischen Kleingerät der späteren Zeit sind besonders häufig kleine runde Kapseln in Metallmontierung, die auf den Innen- und Außenseiten überwiegend figürliche Darstellungen in konzentrischer Anordnung zeigen, — zumeist russischer Provenienz. Sie dienten teils als Anhänger [Enkolpien,

VON VORN
GESEHEN

VON OBEN
GESEHEN



HOSTIENSCHALE VON
XEROPOTAMU [ATHOS]







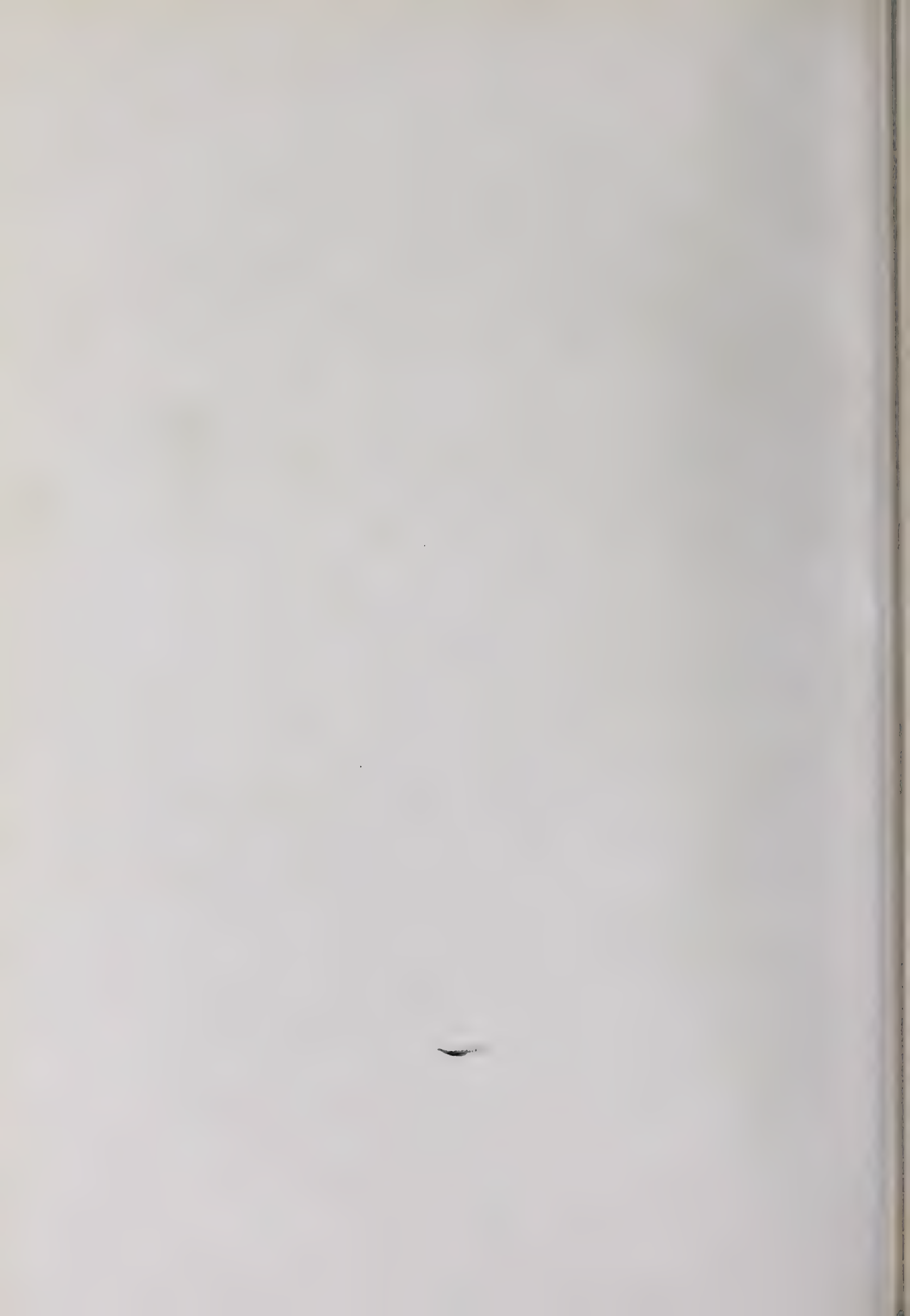




Abb. 152: Triptychon Harbaville im Louvre zu Paris

s. vor. Kap.], teils als Behälter für das geweihte Brot [sog. PANAGIEN]. Für alle derartige Kleinarbeiten war schon in der Blütezeit neben dem Elfenbein besonders beliebt der weiche grünliche SPECKSTEIN. Das Hauptstück dieser Art ist die Hostienschale der Prinzessin Pulcheria, der Schwester des Kaisers Romanos III. [1028—1034], in Cheropotamu [Athos]: eine Patene aus Speckstein mit interessanten Reliefs auf der Schauseite, in einer späteren, unter abendländischem Einfluß stehenden Montierung [s. Tafel]. □

Auch der eigentliche STEINSCHNITT war in Byzanz in reger Übung und zeigt, wie lange sich hier die Kenntnis antiker Techniken erhalten hat. Es handelt sich zumeist um Onyx- und Heliotropkameen, die in Tiefschnitt Darstellungen eines Heiligen zeigen. Besonders häufig findet man die Darstellung der Kreuzigung und der heiligen Ritter Georg und Demetrius. □

Auffällig ist es dagegen, daß Werke der HOLZSCHNITZEREI aus der Blütezeit der byzantinischen Kunst nur selten nachweisbar sind. Ein einzigartiges Beispiel aus dem Gebiet der Monumentaldekoration bieten die holzgeschnitzten Türen der Kirche zu Okrida in Mazedonien aus dem 12.—13. Jahrhundert. Um so häufiger sind kleinere, geschnitzte Holzarbeiten aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert: Altar-

kreuze und Klappaltäre, deren Schnitzereien in miniaturhafter Ausführung das Leben Christi, entsprechend den Hauptfesten der griechischen Kirche in stereotyper Weise schildern. Es sind größtenteils provinzielle Erzeugnisse aus slavischem, kaukasischem, armenischem Gebiet, die aber ältere, echt byzantinische Typen gut konserviert haben. □

Der enge Zusammenhang der bisher besprochenen Arbeiten mit der Kleinplastik und mit plastisch-bildnerischen Interessen überhaupt könnte es nahe legen, eine besonders reiche Ausbeute von den Werken des byzantinischen BRONZEGUSSES zu erwarten. In der Tat wissen wir aus den Schriftquellen, daß dieser in Byzanz in höchster Blüte stand, auch besitzen wir unter den Bronzetüren in Italien tatsächlich eine Anzahl von Arbeiten, die als Meisterwerke echt byzantinischer [konstantinopolitanischer] Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts gesichert sind. Aber bemerkenswerte byzantinische Bronzearbeiten eigentlich kunstgewerblichen Charakters sind aus dieser Epoche kaum bekannt geworden. Kleine bronzene Triptychen und einzelne Tafeln mit Reliefdarstellungen, die man ziemlich häufig in den Sammlungen findet, sind zumeist als relativ späte Ausläufer der byzantinischen Kunst anzusehen, zum Teil auch als moderne Fälschungen, die in Nachahmung von Elfenbeinschnitzereien gearbeitet sind. □

Unter den eben erwähnten byzantinischen Bronzetüren läßt sich eine der Tauschierung oder Damaszierung entsprechende Dekoration durch eingeschlagenes Silber [Tür von San Marco, Venedig], häufiger die Ziertechnik des NIELLO, die uns schon bei altchristlichen Arbeiten auffiel, nachweisen. Auch in byzantinischen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters wird uns das Niello noch begegnen, aber zumeist in untergeordneter Bedeutung. Typisch ist die Niellodekoration für eine Gruppe byzantinischer Silberarbeiten, — kleine kugelförmige Kapseln, die als Schmuckreliquiare in Form von Anhängern dienten. Sie zeigen Darstellungen aus dem Leben Christi, die sich in der schwarzen Farbe des Niello von dem [gelegentlich auch vergoldeten] Silberkörper des Gerätes silhouettenartig abheben. Sie gehören in das 11. bis 13. Jahrhundert. Mit diesen Arbeiten gehen auch einige niellierte Fingerringe zusammen, — ein besonders interessantes Exemplar mit Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi im Museo Nazionale zu Palermo.

Der Höhepunkt der byzantinischen Metallkunst liegt in den GOLDSCHMIEDEARBEITEN. Der Luxus und die Prachtliebe des byzantinischen Hofes ließen hier eine Produktion entstehen, von deren Umfang man sich nach dem erhaltenen Material kaum noch eine Vorstellung machen kann. Denn man braucht nur die literarischen Nachrichten aus jener Zeit zur Hand zu nehmen, um alles, was heute an derartigen Werken erhalten ist, als einen schwachen Abglanz zu erkennen von dem, was die kaiserlichen Paläste und die großen Kirchen an solchen Prachtarbeiten besaßen. Dazu kommt der enorme Luxus, der mit dem körperlichen Schmuck getrieben wurde. Selbst monumentale Zieraten für kirchliche und öffentliche Bauten, silberverkleidete Kapitelle usw., hatte der byzantinische Goldschmied zu liefern. An all diese, nur literarisch überlieferten Leistungen muß man denken, wenn man das künstlerische Verdienst der byzantinischen Goldschmiedekunst richtig einschätzen will. □

Nach dem erhaltenen Material zu urteilen, fehlen der byzantinischen Goldschmiedekunst manche Qualitäten, die der Tätigkeit der gleichzeitigen deutschen und französischen Goldschmiede ihre universelle künstlerische Bedeutung geben. Das Schaffen von Formen, die tektonische Gestaltung von Geräten, die plastische Arbeit steht hier nicht so im Vordergrunde des künstlerischen Interesses, wie in der abendländischen Goldschmiedekunst. Die hervorragende Leistung der byzantinischen Goldschmiedekunst liegt in ihrer Koloristik, vor allem in der mit ihr verwachsenen Kunst des Emails. Die eigentliche Goldschmiedearbeit bildet zumeist nur den Rahmen. □

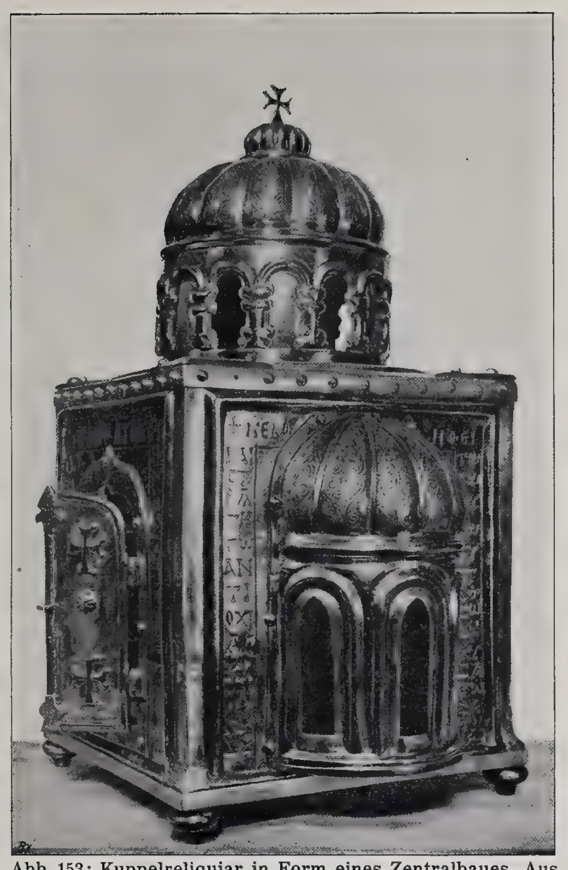


Abb. 153: Kuppelreliquiar in Form eines Zentralbaues. Aus dem Münsterschatz zu Aachen □

Es sollen hier trotzdem zunächst einige Werke der byzantinischen Goldschmiedekunst in diesem engeren Sinne des Wortes genannt sein, ehe wir zur Betrachtung der Emailarbeiten übergehen. Es handelt sich dabei nur □ um Werke kirchlicher Kunst: Reliquienbehälter, Bucheinbände, Altargerät, vor allem aber um die der byzantinischen Kunst eigenen Heiligenbilder, die sog. Ikonen, die zum Teil in Gold getrieben waren, zum größeren Teil aber gemalt oder emailliert waren, und dann in ihrem Rahmenwerk oft die prächtigsten Beispiele byzantinischer Goldschmiedekunst zeigen. □

Den berühmtesten Werken der abendländischen Goldschmiedekunst des Mittelalters, den architektonisch durchgebildeten Reliquienbehältern hat die byzantinische Kunst nur wenige und nur untergeordnete Leistungen gegenüberzustellen. Das wichtigste sind die beiden Reliquiare des 11.—12. Jahrhunderts in der Form eines kuppelgekrönten Zentralbaus, die sich jetzt im Aachener Domschatz und in San Marco zu Venedig befinden [Abb. 153]. Hier, im Schatz von San Marco und in der dortigen Bibliothek, befindet sich überhaupt die großartigste Sammlung byzantinischer Goldschmiedekunst, und während das eben genannte dortige Reliquiar nur durch seine architektonische Form interessiert, findet sich hier auch eines der wenigen Beispiele eines byzantinischen Reliquienkastens mit getriebenen figürlichen Darstellungen. Die Seltenheit derartiger Reliquienbehälter mit einer eigent-



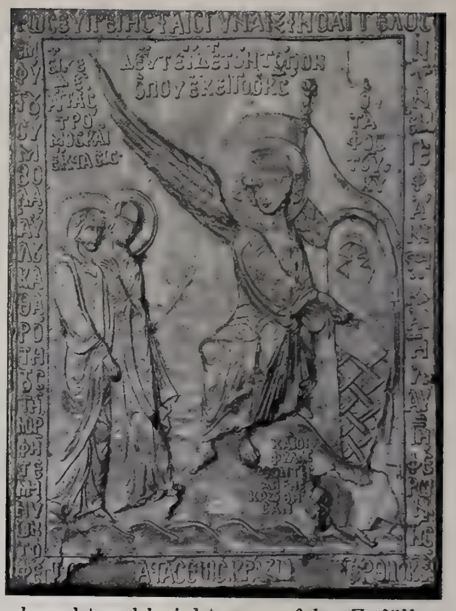


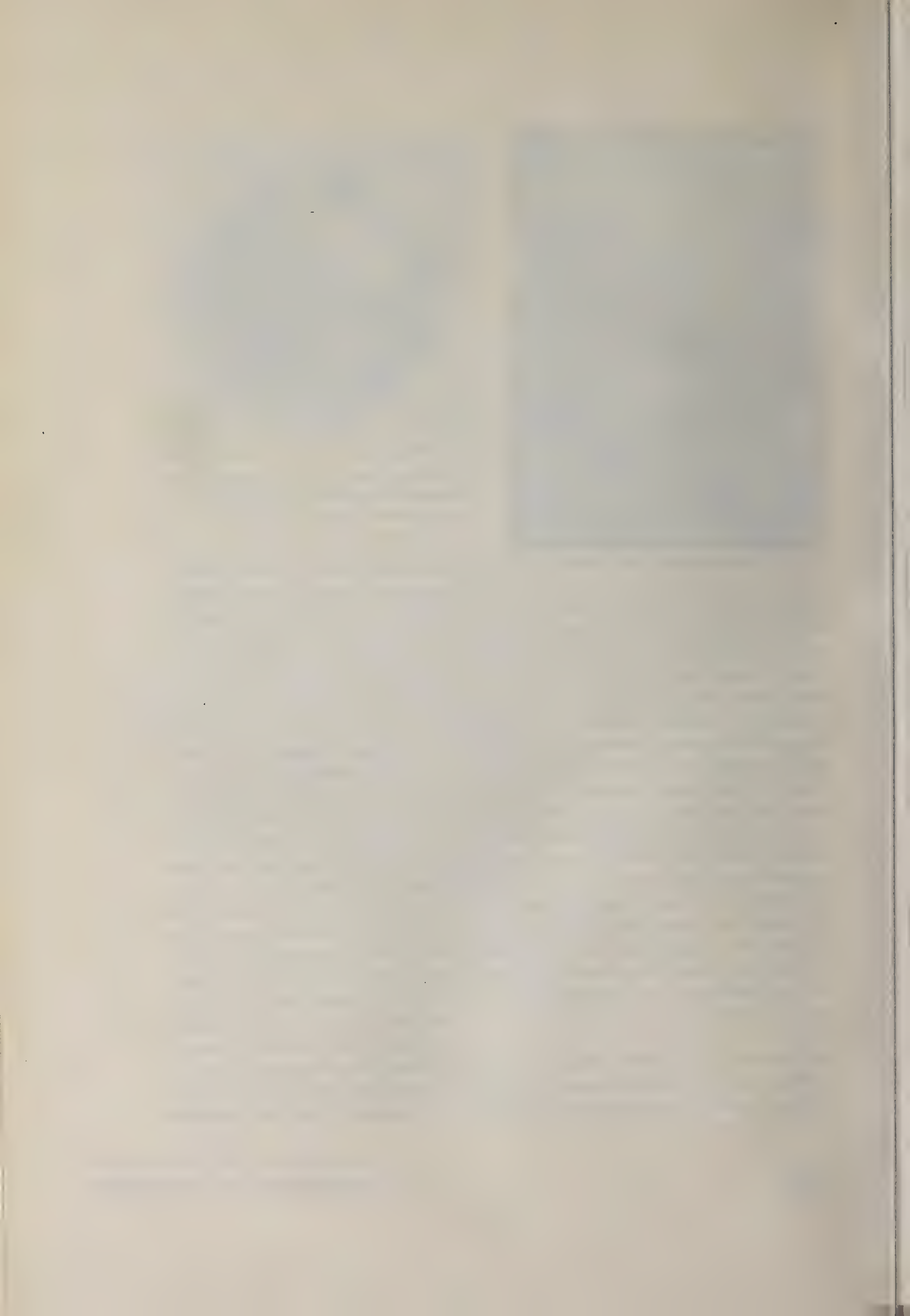
Abb. 154: Medaillon mit Brustbild eines Heiligen in Zellenschmelz. Berlin, Kunstgewerbemuseum.
Abb. 155: Vergoldetes Silberrelief, die Marien am □ Grabe Christi. Paris, Louvre □

lich körperlichen, tektonischen Durchbildung beruht wohl nicht nur auf den Zufällen der Denkmalserhaltung. Denn ebenso wie das abendländische Mittelalter in seinen Reliquienschreinen darauf ausgeht, wirkliche Gerättypen im architektonischen und plastischen Sinne zu schaffen, mußte es dem Charakter der byzantinischen Kunst entsprechen, die Objekte ihres Reliquienkultus in eine ihrem Wesen nach bildmäßige Form zu bringen, die zugleich einer koloristischen, malerischen Flächendekoration den weitesten Spielraum gewährte. So entsprechen den abendländischen Reliquienschreinen in Byzanz die zahlreich erhaltenen RELIQUIENTAFELN, die unter einer gerahmten bildlichen Darstellung die betreffende Reliquie verbergen und oft die einem kleinen Klappaltar entsprechende Form des Diptychons oder Triptychons annehmen. Auch diese Arbeiten sind vornehmlich mit Emails geziert; aber auch die Treibarbeit findet dabei ihre Betätigung, besonders in dem ornamentalen Rahmenwerk. Figürlich getriebene Reliefs waren besonders beliebt bei einer bestimmten Gruppe derartiger Arbeiten, den KREUZRELIQUIEN, die eine Partikel des heiligen Kreuzes enthielten [sog. Staurotheken]. Sie zeigen zumeist in flacher Treibarbeit innerhalb eines ornamentalen Rahmens auf der Vorderseite die Figuren Konstantins und Helenas im kaiserlichen Prachtornat zu Seiten des vertieft eingelassenen Kreuzes, auf der Rückseite die Darstellung der Kreuzigung [Abb. 156]. Derartige byzantinische Kreuzreliquiare waren ebenso wie die Reliquienkreuze [s. u.] massenhaft im Abendlande verbreitet, da sehr zahlreiche abendländische Nachahmungen, besonders aus dem 12. und 13. Jahrhundert [z. B. in Brescia, im Louvre u. a.] existieren. □

Die bildmäßigen Reliquientafeln der byzantinischen Kunst führen über zu den HEILIGENBILDERN, den IKONEN, die nicht nur zum Schmucke dienten, sondern eine feste liturgische Bestimmung im Kultus hatten und in großer Anzahl zum In-



VERGOLDETE SILBERSCHÜSSEL
IM DOMSCHATZ ZU HALBERSTADT





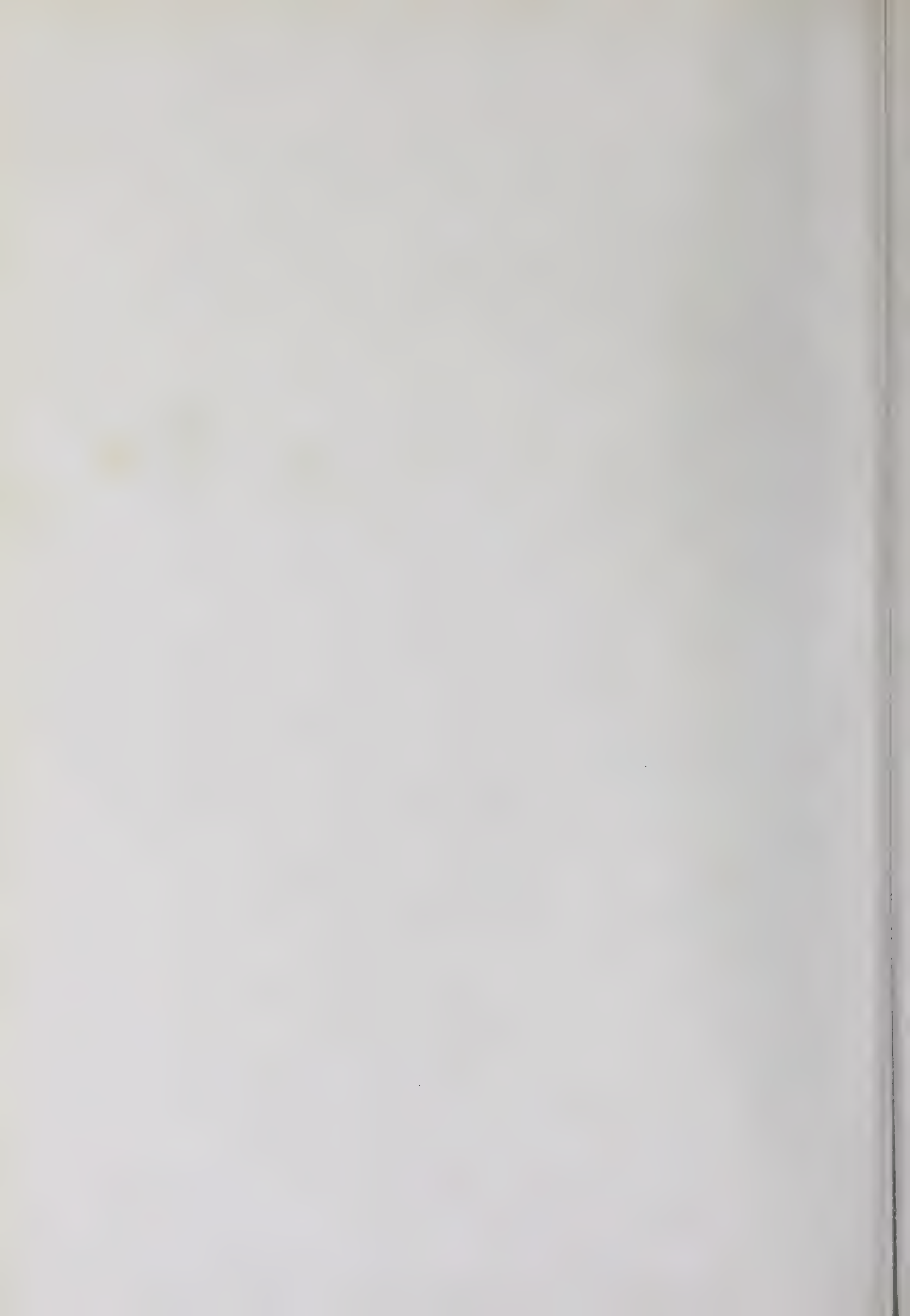






Abb. 156: Staurothek in Alba Fucense. ☐ Abb. 157: Silberrelief mit Email, der heilige Michael. Bucheinband zu San Marco in Venedig

ventar jeder griechisch-orthodoxen Kirche gehören. Auch unter ihnen haben sich Prachtwerke getriebener Arbeit erhalten, besonders in den Kirchen Georgiens. Relativ selten sind dagegen gesicherte byzantinische BUCHEINBÄNDE mit reicher Goldschmiedearbeit. Die Prachteinbände von San Marco, die goldgetriebene Tafel mit den Marien am Grabe im Louvre werden zwar regelmäßig als solche angesehen, aber es ist doch in vielen Fällen zweifelhaft, in vielen Fällen sicher, daß hier nur Teile von byzantinischen Ikonen und Reliquientafeln als Bucheinbände verwertet wurden, die ursprünglich nicht als solche bestimmt waren [Abb. 155 und 157]. Ein sicherer byzantinischer Originaleinband mit Goldreliefs befindet sich z.B. in der Bibliothek des Britischen Museums. Häufig sind getriebene Silbereinbände slawischer Herkunft aus späterer Zeit. ☐

Auch in dem Altargerät geht das byzantinische Kunstgewerbe nicht in der Weise auf die tektonische und plastische Gestaltung der Formen aus, wie das Abendland, sondern sucht die Schönheiten der farbigen Wirkung. So findet man unter den erhaltenen Prachtkelchen der Blütezeit [vor allem im Schatze von San Marco] die kostbarsten Glasflüsse und geschliffenen Halbedelsteine, bei denen die Goldschmiedekunst aber nur die Rolle der Montierung spielt. Auch lernten wir in der Hostienschale zu Cheropotamu ein Werk kennen, welches diese Geschmacksrichtung verrät. Aber ein anderes Beispiel gerade aus dieser Gattung liturgischer Geräte ist uns erhalten, welches eine reine Goldschmiedearbeit im eigentlichen Sinne des Wortes ist und wohl das schönste byzantinische Werk dieses Kunstzweiges darstellt: die vergoldete Silberschüssel des Halberstädter Domschatzes [s. Tafel]. Sie zeigt auf der Innenseite die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria, Johannes

und zwei trauernden Engeln inmitten von feinen Spiralranken, zwischen denen Medaillons mit Brustbildern von Heiligen verteilt sind. Die Feinheit der Stilisierung läßt diese Arbeit dem 11. Jahrhundert zuweisen. □

Bemerkt sei, daß im Gegensatz zur abendländischen Goldschmiedekunst dieser Epoche bei den byzantinischen Arbeiten der Blütezeit sowohl die Gravierung, wie das ornamentale Filigran zurücktritt. Die Rahmungen z. B., die im Abendlande zumeist mit Filigran belegt sind, sind regelmäßig getrieben und zeigen zumeist die charakteristischen Rankenbildungen der byzantinischen Kunst, die seit dem 12. Jahrhundert einen mehr orientalischen Bandwerk- und Arabeskencharakter annehmen. Die Treibarbeit, die selbst bei dem im Ornament üblichen flachen Relief einen Wechsel von Licht und Schatten brachte, bot eben hierdurch ein koloristisches Element, welches dem Charakter der byzantinischen Goldschmiedekunst mehr entsprach, als das Filigran. Ebenso findet man statt der einfachen Gravierung zumeist das Niello. Gravierte figürliche Darstellungen sind auf guten byzantinischen Arbeiten fast nie anzutreffen [als Beispiel sei das Kreuz der oben abgebildeten Staurothek in Alba Fucense genannt], regelmäßig dagegen an dem massenhaft erhaltenen späteren kirchlichen Bronzegerät, das im ganzen Bereich der griechischen Kirche unter Wahrung der alten Formen als billiger Ersatz für Goldschmiedearbeiten bis auf den heutigen Tag hergestellt wird. □

Im Vordergrund des Interesses der byzantinischen Goldschmiedekunst steht das EMAIL, der byzantinische GOLDZELLENSCHMELZ. Das wesentliche dieser Technik besteht darin, daß auf die dünne Grundplatte hochkant stehende, haarfeine Stege aufgelötet werden, die die Zellen [cloisons] bilden, in welche die Farben eingeschmolzen werden, und die zugleich die Linien der Zeichnung abgeben. Das Material der Grundplatte und der Stege ist feines, oder nur sehr wenig legiertes Gold. Silber kommt nur ganz selten und nie in den besten Arbeiten vor. Die Emaillierung erstreckt sich entweder über die ganze Fläche oder beschränkt sich auf einen Teil derselben, etwa auf die figürliche Darstellung. In diesem Fall ist auf die Grundplatte eine zweite, leicht gewölbte Goldplatte aufgelötet, aus welcher die zu emaillierenden Teile im Umriß ausgeschnitten sind. Die Emails selbst zeigen ein Nebeneinander von undurchsichtigen [opaken] und durchsichtigen [transluziden] Schmelzen, und die Schönheit besonders der letzteren ist unnachahmlich. Ihnen zuliebe wird die Grundplatte zumeist leicht gewölbt, um die Wirkung des reflektierten Lichtes zu erhöhen. Die beliebtesten transluziden Farben sind: smaragdgrün, saphirblau, rubinrot, lila; die opaken: weiß, graublau, türkisblau, gelb, ziegelrot, sowie die Fleischtöne, die in der ersten Zeit zumeist weiß, in der Blütezeit zwischen rosa, braun und gelb sich halten. Der braunrosa Fleischton der besten Arbeiten kann in der Wärme seiner Wirkung mit dem Inkarnat pompejanischer Fresken verglichen werden. So hervorragend die dekorative Schönheit der byzantinischen Zellenschmelze ist, so fehlt ihnen doch jene individuelle Gestaltungskraft, die die Grubenschmelze der rheinischen Emailleure zu Kunstwerken im höchsten Sinne stempelt. □

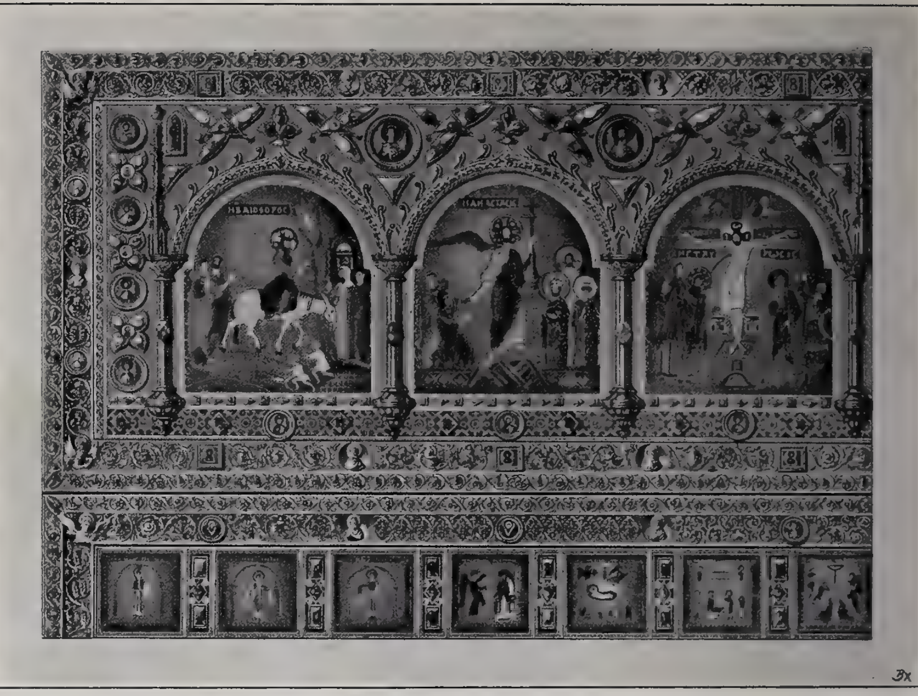
Die ersten Anfänge des byzantinischen Zellenschmelzes liegen in dem Dunkel der sog. Völkerwanderungskunst und werden bei diesem Anlaß erörtert werden.

Sicher ist, daß das byzantinische Email, in jener ausgesprochenen technischen Form, wie sie eben beschrieben wurde, bereits in karolingischer Zeit im Abendlande nachgeahmt wurde [Wolvinus-Altar, Aelfredjuwel]. Seit dem 10. Jahrhundert aber lichtet sich das Dunkel. An der Hand datierter Arbeiten läßt sich eine Entwicklung verfolgen, die der Entwicklung der byzantinischen Malerei und Ornamentik entspricht, und auch die Frage, ob eine Arbeit byzantinisches Original oder abendländische Nachahmung ist, läßt sich auf Grund des Stiles leicht beantworten, soweit es sich nicht um allzu neutrale Stücke handelt, z. B. kleine emaillierte Ornamentplatten, die man als Beschläge auf abendländischen wie auch byzantinischen Arbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts findet. □

Die byzantinische Emaillierkunst betätigte sich auf Arbeiten jeder Art, die in das Bereich des Goldschmieds fielen. So haben wir von monumentalen Arbeiten dieser Art ein unvergleichliches Werk erhalten in dem Altaraufsatz von San Marco in Venedig, der berühmten pala d'oro, deren exakte kunstgeschichtliche Beurteilung freilich noch nicht möglich ist, da ersichtlich verschiedene Jahrhunderte dem Werke seine jetzige Gestalt gegeben haben [Abb. 158]. Im Zusammenhang mit ihr sei als besonders großformatiges Stück eine Platte mit der Darstellung des segnenden Christus im Museo Kircheriano zu Rom genannt. Neben derartigen Leistungen stehen dann solche, bei denen vor allem die miniaturhafte Feinheit der Ausführung zu bewundern ist, — Zierarbeiten, die trotz des kleinsten Umfanges in der Klarheit ihrer Stilisierung und Farbengebung eine Größe bekunden, die der byzantinischen Kunst, welche in diesem Zeitalter Werke, wie die Mosaiken von Hosios Lukas und Daphni entstehen läßt, voll würdig ist. Zumeist handelt es sich auch hier um kleine Reliquienbehälter, besonders die als Anhänger [Gaeta, s. u.] oder zum Aufstellen auf den Altar [Cosenza, Velletri, Welfenschatz, u. a.] gearbeiteten Reliquienkreuze und Kapseln, ferner um Medaillons [Abb. 154] und Zierstücke, wie man sie z. B. auf Bucheinbänden und den Rahmen der kostbaren Ikonen findet. Gelegentlich sind auch diese selbst, öfters nur ihre Nimben in Email gearbeitet. Wir finden das Email ferner verwendet im Schmuck, auf Diademen und Kronen, als aufgenähten Besatz fürstlicher und liturgischer Gewänder. □

Die Blütezeit dieser Kunst liegt zwischen der Mitte des 10. und des 11. Jahrhunderts. Für diesen Zeitraum seien vor allem einige sicher datierte Werke genannt; in erster Linie das schönste derartige Werk auf deutschem Boden, die Staurothek des Doms zu Limburg an der Lahn [948—959 und 963—976], das Reliquiar des Nikephorus Phokas [963—969] und die Emails auf dem unter Johannes Tsimiszes gearbeiteten Rahmen eines Heiligenbildes [969—976], beide in Kloster Lawra [Athos], die Emails in der sog. Krone des Konstantin Monomachos [1024—1050] und der untere Reif der sog. Stephanskrone [1076/77] in Budapest. In diese Blütezeit, vermutlich in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, gehört auch die farbig abgebildete, prachtvolle Kreuzigungstafel der Münchener Schatzkammer [s. Tafel], der ein kleineres Stück der Sammlung Stroganoff in Rom besonders verwandt ist.

Diesen Arbeiten aus der Blütezeit kann man andere gegenüberstellen, die im Stil, besonders in der Typisierung, wie auch in der Technik ersichtlich primitiver sind und eine frühere Entstehungszeit voraussetzen. Hierher gehören vor allem



□ Abb. 158: Pala d'oro zu San Marco in Venedig. Teilansicht □

einige Staurotheken, wie die im Besitz von Pierpont Morgan [früher Sammlung Oppenheim], im South Kensington Museum [aus der Sammlung Beresford-Hope-Dumesnil] und das Kruzifix auf einem berühmten Einband der Markusbibliothek. Eine Datierung dieser Arbeiten vor dem 9. Jahrhundert ist jedoch kaum angängig, um so mehr, als für das primitivste dieser Stücke [bei Pierpont Morgan] mit der Möglichkeit provinzieller Entstehung zu rechnen ist. Andererseits zeigen viele Arbeiten bestimmte Merkmale, die im Vergleich mit jenen gesicherten Arbeiten des 11. Jahrhunderts auf eine spätere Entstehungszeit deuten und einen Verfall erkennen lassen. Als Hauptwerk dieser Art sei das zu Unrecht gerühmte Kreuzreliquiar des Domschatzes zu Gran genannt, welches nicht vor dem Ausgang des 12. Jahrhunderts anzusetzen ist. Wahrscheinlich hat auf das byzantinische Email dieser Epoche der Orient eingewirkt. Denn es gibt auch eine orientalische Schmelzkunst, wie die kaum beachtete, durch ihre orientalische Inschrift auf etwa 1144 datierte Ortokiden-Schüssel des Ferdinandeums in Innsbruck beweist. Die berühmte Emailkanne im Schatz von Saint Maurice d'Agaune, die als ein einzigartiges Prachtgerät in Email hier noch zu nennen ist, ist vermutlich orientalisch und nicht byzantinisch. □

Die eigentlich byzantinischen Emails der Blütezeit sind wahrscheinlich ähnlich wie die Seidengewebe in besonders privilegierten höfischen Werkstätten gearbeitet worden. Dies erklärt es, daß man nach 1204 von einem echt byzantinischen Email nicht mehr sprechen kann. Dagegen gab es schon vorher eine dem byzan-



□ Abb. 159: Altrussischer Halsschmuck und Ohrgehänge aus der Sammlung Swenigorodskoi □

tinischen Email ganz entsprechende Produktion in den Klöstern Georgiens. Diese provinziellen Arbeiten, die zumeist schon durch ihre besonderen Schriftformen charakterisiert sind, unterscheiden sich im Stile von den echt byzantinischen Arbeiten, namentlich durch ihre kleinlichere Stilisierung, die mehr runden Köpfe u. a. m. Die Hauptwerke bilden die noch heute in den Klöstern Georgiens befindlichen Ikonen. Dazu treten als besondere Gruppe die südrussischen Arbeiten, deren Hauptzentrum in Kiew zu suchen ist. Unter diesen seien einige Schmucksachen besonders hervorgehoben: die Teile von einem Halsschmuck und Ohrgehänge der Sammlung Swenigorodskoi [Abb. 159] und das schöne Diadem mit heiligen Figuren der Eremitage in Petersburg. □

In diesen provinziellen Arbeiten kann man seit dem 13. Jahrhundert den immer größeren Verfall der ursprünglichen Kunst und Technik verfolgen. Die feinen Metallstege werden durch dicke Drähte ersetzt, die Emailmasse wird porös, trübe, schmutzig, die Palette kleiner. Das Ende ist die 'Volkskunst' des russischen Drahtemails, das sog. FINIFT. □

Nur wenig zu berichten ist über die byzantinische KERAMIK des Mittelalters, da unsere Kenntnis dieses Zweiges noch ganz im Dunkeln liegt. Vermutlich vollzog sich ihre Geschichte in Analogie und unter dem Einflusse der orientalischen Keramik, und mit noch größerer Sicherheit darf man sagen, daß ihre künstlerische Bedeutung nicht an die der orientalischen Produktion heranreichte. Denn auch in den Schriftquellen des Mittelalters werden die byzantinischen Arbeiten nie so gerühmt, wie diese; auch würde sonst wohl das eine oder andere Stück als Kostbarkeit sich erhalten haben. Was die Glasproduktion betrifft, so hat ja entschieden die Herstellung von MOSAIKGLAS, wie die Mosaiken des 12. Jahrhunderts beweisen, in Byzanz auch noch in dieser Zeit in höchster Blüte gestanden; aber auf entsprechende Leistungen in der Herstellung von Hohlglas darf man hieraus nicht



Abb. 160: Mosaiktäfelchen mit Darstellungen aus dem Leben □ Christi. Florenz, Dommuseum □

schließen. Zu fragen wäre hierbei freilich, inwieweit einige der Prachtgefäße aus dunkelfarbigen Glasflüssen im Schatz von San Marco, die durch ihre Montierung als mittelalterliche Arbeiten gesichert sind, byzantinische Erzeugnisse sein könnten. Daß jene dickwandigen, geschnittenen Gläser, die man als HEDWIGSGLÄSER bezeichnet, orientalisch und nicht byzantinisch sind, dürfte heute nicht mehr bestritten werden.

Da auf die byzantinische Mosaikmalerei hier nicht einzugehen ist, sei wenigstens auf das Vorkommen von kleinen, überaus feinen Mosaikarbeiten hingewiesen, die eine gewisse kunstgewerbliche Verwendung hatten. Es sind gleichsam Miniaturmosaiken, die als Ikonen und Tragaltärchen dienten. Die berühmtesten Beispiele befinden sich in den Athosklöstern, im christlichen Museum des Vatikan und in der Domopera zu Florenz [Abb. 160]. □

Neben dem Zellenschmelz sind es die Werke der TEXTILKUNST, die die hervorragendste Leistung des byzantinischen Kunstgewerbes im Mittelalter darstellen. Und wie der Zellenschmelz, so gewinnt auch die byzantinische Textilkunst eine besondere Bedeutung dadurch, daß sie die Kunst des Abendlandes nachhaltig beeinflußt. Dies gilt vor allem für die byzantinische Seidenweberei. □

Wir haben die Anfänge der SEIDENWEBEREI in altchristlicher Zeit und ihre Verpflanzung nach Byzanz bereits kennen gelernt. Diesen stattlichen ersten Leistungen der byzantinischen Textilkunst gegenüber scheinen die unmittelbar folgenden Jahrhunderte, besonders das siebente und achte, ein Sinken der Produktionskraft zu zeigen, wie man das ähnlich wohl für das gesamte byzantinische Kunstgewerbe annehmen kann. Denn außer einigen Geweberesten mit kleinen Streumotiven dürfte kaum ein Stück mit einiger Sicherheit für diesen Zeitraum und als byzantinische Erfindung in Anspruch genommen werden. Die hervorragendsten Leistungen dagegen bieten die folgenden Jahrhunderte, und vom Anfang des 10. bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts dürfen wir eine unausgesetzte Höhe der Produktion auf Grund der literarischen und monumentalen Denkmäler annehmen. Das Jahr 1204 hat auch der byzantinischen Seidenindustrie den Todesstoß gegeben; aber ihre Anregungen waren nicht verloren, sondern

lebten, vermischt mit dem Einfluß orientalischer Gewebe, in der aufblühenden italienischen Textilkunst weiter. □

Die Produktionsbedingungen der mittelalterlichen Seidenweberei in Byzanz hatten sich gegenüber der altchristlichen Zeit nicht wesentlich geändert. Zwar war schon seit dem 7. Jahrhundert das Monopol der Kaiserlichen Werkstätten durch private Werkstätten durchbrochen worden. Aber man darf doch annehmen, daß seit dem 10. Jahrhundert gerade die hervorragendsten Leistungen, vor allem die Purpur- und Goldgewebe, fast ausschließlich in den kaiserlichen Gynäkeen Konstantinopels gearbeitet wurden. Daneben kommt vor allem Theben in Betracht, ferner Korinth und Athen. □



Abb. 161: Miniatur mit Darstellung des Kaisers Nikephorus □ Botoniates und Hofstaat. Paris, Nationalbibliothek □

Auch die künstlerischen Beziehungen dieses Kunstzweiges zum Orient waren die gleich engen geblieben, wie in altchristlicher Zeit. Und wenn einerseits die byzantinische Stilisierung und Ornamentik sich jetzt schärfer von der orientalischen unterscheidet als in der ersten Epoche, so ist jetzt andererseits Byzanz nicht mehr das einzige europäische Produktionsland für Seidengewebe, das es vordem war. Sondern, von der spanischen Produktion ganz abgesehen, entstehen jetzt in Süditalien und Sizilien wichtige Manufakturen, in denen byzantinische Kräfte mit orientalischen und europäischen sich mischen. Hierdurch ist auch für diese Epoche eine richtige lokale Bestimmung der Textilien vielfach ungemein schwierig; gerade aus diesem Grunde sollen aber in diesem Kapitel nur solche Arbeiten herangezogen werden, deren byzantinische Herkunft unzweifelhaft ist. □

Die wichtigsten byzantinischen Gewebereste entstammen entweder den Gräbern geistlicher und weltlicher Fürsten oder sie haben sich in Kirchenschätzen als Hüllen von Reliquien zugleich mit diesen erhalten. Kleinere Stücke finden sich auch, gleichsam als Schutzblätter, in mittelalterlichen Handschriften. Ihrer ursprünglichen Bestimmung nach dienten diese Gewebe sowohl als Prachtgewänder liturgischer und profaner Art, wie auch als monumentaler Schmuck, besonders am Altare. Der Luxus, der am byzantinischen Hofe mit derartigen Gewändern getrieben wurde, mag verdeutlicht werden durch die Abbildung einer Miniatur aus einer Pariser Handschrift, die den Kaiser Nikephorus Botoniates [1078—1081]




Abb. 162: Sogenannter Bernwardsstoff, gegenständige Adler in Kreisen. □ Abb. 163: Seidengewebe □ mit Pferden in Kreisen. Im Einbande eines Evangeliars, Trier, Domschatz □

zwischen Würdenträgern seines Hofes darstellt [Abb. 161]. Dieser Luxus im Kostüm wurde seit dem 10. Jahrhundert im Abendlande bewundert und nachgeahmt, und die Kaufleute von Amalfi, Venedig und Pisa sorgten für eine ergiebige Einfuhr der kostbaren byzantinischen Erzeugnisse. Unter den vornehmsten fürstlichen Geschenken, den reichsten Stiftungen an Kirchen und Klöster werden auch in dieser Epoche noch byzantinische Seidengewebe genannt. □

Die Muster der byzantinischen Textilkunst des 10.—12. Jahrhunderts schließen sich im Stile an die orientalischen und altchristlich-byzantinischen Gewebe an. Gegenüber diesen ist zunächst das Verschwinden der menschlichen Figuren bemerkenswert, die in der noch halb antiken Textilkunst des 5. und 6. Jahrhunderts eine große Rolle spielten. Statt dessen tritt die Tierfigur in eine immer mehr vorherrschende Stellung, und zwar in einer rein dekorativen, repräsentativen Auffassung, die alles, was an eine bestimmte Aktion erinnert [z. B. die früher beliebten Tierkämpfe], zurücktreten läßt. Die Stilisierung ist eine rein flächenmäßige, abstrakte; die Behandlung der Details eine ornamentale. Dies gibt diesen Arbeiten ihre vornehmste und stärkste Wirkung, so daß ihnen gegenüber die Tierdarstellungen der spätantiken Textilien fast naturalistisch wirken. Die Anordnung in Kreisen blieb so beliebt, wie in dem ersten Jahrtausend [Abb. 162 und 163]. Aber gerade wenn man bei derartigen traditionellen Mustern die späteren mit jenen aus altchristlicher Zeit vergleicht, erkennt man, worin der Fortschritt liegt. Das Verhältnis des Musters zum Grunde ist klarer geworden, die Ornamentik fester im Aufbau, reicher im Detail. Das Muster beherrscht die Fläche in absolutester Weise. Bei kleinen Mustern wurden die Tiere oft zwischen rautenfömig sich durchschneidende Ornamentbänder gestellt; seltener scheint eine Anordnung der Tiere ohne ornamentale Felderteilung gewesen zu sein. Als Beispiele derartiger byzantini-



BYZANTINISCHER SEIDENSTOFF, SOG. ANNO-STOFF, AUS SIEGBURG. ZWISCHEN 921 UND 931





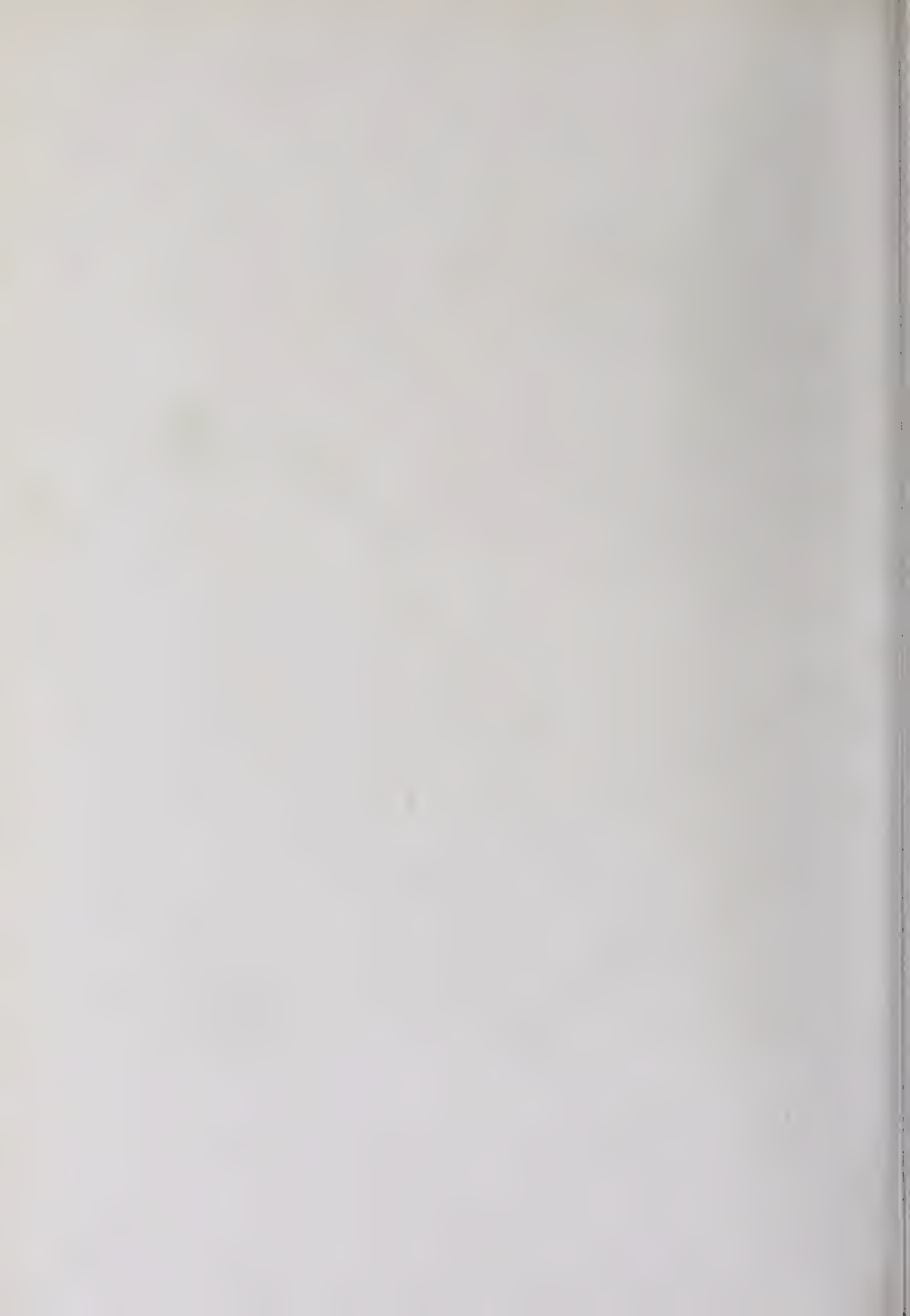





Abb. 164: Sogenannte Dalmatika Leo III. mit gestickten Darstellungen. Rom, Sakristei von Sankt Peter

scher Seidengewebe mit Tierdarstellungen seien in erster Linie drei besonders berühmte Stücke genannt, die durch ihre Inschriften als Erzeugnisse der kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel gesichert sind: die beiden großzügigen Löwenstoffe, von denen der eine [sog. Anno-Stoff] zwischen 921 und 931 entstanden ist und sich in Siegburg befindet [s. Tafel], der andere, aus der Zeit von 976 bis 1025, in verschiedenen Fragmenten in Berlin, Düsseldorf, Krefeld aufbewahrt wird. Hierher gehört ferner der prachtvolle Elefantenstoff aus dem Grabe Karls des Großen, der soeben erst wieder ans Tageslicht gebracht wurde, um eine erneute wissenschaftliche Untersuchung und Veröffentlichung zu finden. Besonders hervorgehoben seien ferner noch die purpurnen Adlerstoffe in Brixen, Auxerre, Berlin, Vich, die Stoffe mit gegenständigen Vögeln in Würzburg, Hildesheim, Aachen u. a. m. Neben diesen Stücken seien schließlich als Beispiele rein ornamentaler Musterung genannt der sog. Mantel Ottos I. in Merseburg, die Kaseln des heiligen Bernhard in Xanten, des heiligen Willigis in Mainz. Diesen rein ornamentalen Stücken des 11. und 12. Jahrhunderts, mit ihrer oft wunderbar feinen Zeichnung, hat die altchristliche Ära der byzantinischen Seidenweberei nichts gleichwertiges an die Seite zu setzen. □

Während die byzantinische Webekunst zu einer völligen Ausscheidung der menschlichen Figur und des darstellerischen Bildes führte, wurden gerade diese Dinge bevorzugt von einem anderen Zweige der Textilkunst, in dem Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert hervorragendes leistete, der STICKEREI. Die kostbarsten Arbeiten dieser Art sind auf seidenem, dunkelfarbigem Purpurgrund ausgeführt mit Gold- und Silberdrähten und verschiedenfarbigen Seidenfäden. Das berühmteste Stück dieser Art stellt eine Arbeit dar, deren byzantinischer Ursprung nicht bezweifelt werden kann, die sog. Dalmatika Leos III. im Schatz von Sankt Peter in Rom, die als Krönungsmantel Karls des Großen galt, in Wirklichkeit aber dem 11.

bis 12. Jahrhundert angehört [Abb. 164]. In ihren gestickten Darstellungen, wie dem jüngsten Gericht, dem Abendmahl, der Verklärung Christi, darf sie nicht nur als hervorragendes Werk dieser Technik, sondern als eine der besten und charakteristischesten Arbeiten byzantinischer Kunst überhaupt angesehen werden. Von den übrigen bestickten 'KAISERGEWÄNDERN' kann keines als gesicherte rein-byzantinische Arbeit angesehen werden, sondern vor allem kommen hier die Werkstätten von Palermo, wo ein besonders stark orientalisierendes Stück durch seine Inschrift lokalisiert ist, und die Hauptstädte Süditaliens als Entstehungsorte in Betracht. Der byzantinischen Kunst stehen in ihrer Stilisierung besonders nahe der Metzer Kaisermantel mit goldenen Adlern auf Purpurgrund und ein Gewand im Bamberger Domschatz mit der Darstellung eines reitenden Kaisers in Kreisen, ganz nach Art der Webemuster komponiert. Stickereien mit bildmäßigen Darstellungen erzählenden Inhalts dürften nach dem Ausweis erhaltener späterer Beispiele besonders als Besatzstücke auf Altartüchern und liturgischen Gewändern [Omophorien] verwendet worden sein. Zum Schluß sei hier das große Antependium im Museum zu Genua genannt, welches in Goldstickerei auf Purpurgrund Szenen aus dem Leben des heiligen Laurentius u. a. erzählt, das Geschenk eines griechischen Kaisers an den Dom in Genua, — trotz der zum Teil abendländischen Inschriften eine byzantinische Arbeit bereits aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Georg Swarzenski

□ □

KAPITEL VI • DAS FRÜHE MITTELALTER VON DER VÖLKERWANDERUNG BIS ZU DEN KAROLINGERN □

Die Auflösung des römischen Reiches, die sich durch die Völkerwanderung im Verlaufe des 5. und 6. Jahrhunderts vollzog, ist gewiß eine der gewaltigsten und folgenreichsten Umwälzungen, welche die Weltgeschichte gesehen hat. In wiederholten Wellen hatten, aus dem Osten und Norden über den Rhein und die Donau vordringend, die Völkerschaften der Germanen die in mehrhundertjähriger Arbeit der römischen Kultur gewonnenen Provinzen vom Schwarzen Meere bis nach Spanien, bis nach Britannien und Nordafrika überflutet, um auf den Trümmern des Weltreichs der Cäsaren ihre eigene Herrschaft aufzurichten. Viele ihrer Staatenbildungen, wie die ostgotischen und longobardischen Reiche in Italien, die westgotischen und vandalischen in Gallien, Spanien und Afrika erwiesen sich als vergänglich; aber dauernd und unwiderruflich blieb bei allem Wechsel das eine große Ergebnis: der vollständige Zusammenbruch des weströmischen Reiches, des Trägers der klassischen Kultur des Altertums im Abendlande. □

Zu dem Auftreten der germanischen Völker gesellte sich die fortschreitende Ausbreitung des Christentums, das mehr im orientalisierten Hellenismus Ostroms als in Italien wurzelte. Neue, zum größeren Teil noch barbarische Rassen als die Herren des Abendlands, eine neue Kirche kunstfremden Ursprungs, eine oft wieder-

holte schreckliche Verwüstung des Bodens, dem bisher die Blüte der Kunst entsproß, das sind gewiß Gründe genug, um in dieser Zeit des allgemeinen Umsturzes auch auf dem Gebiete der künstlerischen Tätigkeit einen vollständigen Wechsel des Geschmacks und selbständige Neubildungen erwarten zu lassen. □

Überblickt man die aus dem Besitze der Barbaren stammenden kunstgewerblichen Denkmäler, welche die Völkerwanderung und die Folgezeit der germanischen Staatenbildungen bis zu den Karolingern, also ungefähr die Zeit vom 5. bis zum 8. Jahrhundert hinterlassen haben, so scheinen sie allerdings das Ergebnis der politischen Ereignisse getreu wiederzuspiegeln. Als Ganzes betrachtet erwecken sie zunächst die Vorstellung, daß ein neuer, durch die Völkerwanderung über ganz Europa verbreiteter Barbarenstil die antike Kunst abgelöst und ersetzt habe. □

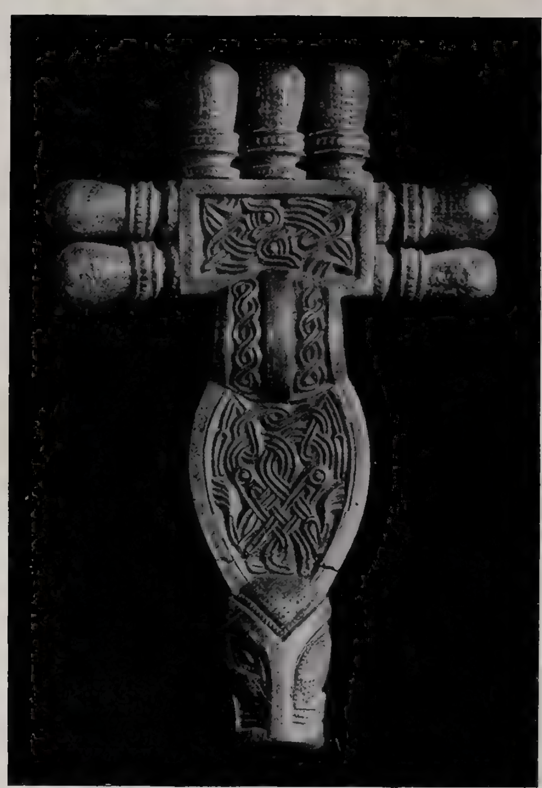
Das Wesen und die Herkunft dieses Stiles sind viel umstritten. Er ist aufgefaßt worden einerseits als eine selbständige Schöpfung der Germanen und insbesondere der Goten, andrerseits als eine barbarische Umbildung spätantiker, sowohl weströmischer wie oströmischer Elemente; auch im Orient hat man seine Quelle gesucht. □

Der Denkmälerbestand, der allein Aufschluß geben kann, ist zwar sehr umfangreich, aber einseitig. Es sind ganz vorwiegend METALLGERÄTE, die dem Zahn der Zeit Widerstand geleistet haben, Goldarbeiten weltlichen und kirchlichen Gebrauches und Massen von Schmucksachen aus Gold, Silber, Bronze und Eisen. Diese Gegenstände stammen zum allergrößten Teil aus den Gräbern der Barbaren, daher die überwiegende Menge der zur Bekleidung der Bestatteten gehörigen Schmuckstücke, der Fibeln und der Gürtelschnallen. Die bedeutenderen Stücke verdanken wir zumeist der zufälligen Entdeckung vergrabener Schätze und dem treuen Hüter alter Kunstwerke, der Kirche. □

Es wirkte eindringlich zugunsten der Theorie einer selbständigen Barbarenkunst, daß diese Grabfunde und Schatzfunde überall da zutage gekommen sind, wo die Germanen auf ihren Wanderungen Fuß gefaßt haben: in Rußland, namentlich im Süden und in den unteren Donauländern, wo die Goten vor ihrem Einbruche in die römischen Grenzen ansässig waren, in Ungarn, das durch Jahrhunderte der Tummelplatz der verschiedensten Barbarenstämme blieb, in Deutschland, wo besonders die rheinischen Sitze der Franken und Alemannen sich als ergiebige Fundgruben erwiesen, in den einst gotisch besiedelten Ostseeländern und in England, im fränkischen und burgundischen Gallien, in den longobardischen Gräberfeldern Italiens und in Spanien, dem letzten Königreiche der Westgoten. □

Den Eindruck eines barbarischen Geschmackes bestärkte bei den größeren Schatzfunden die fast ausschließliche Verwendung massiven Goldes, welche die Sagen und die geschichtlichen Berichte über den Hort germanischer Fürsten zu bestätigen schien, während die römische, wie jede plastisch arbeitende Goldschmiedekunst, in klassischer Zeit das Silber zur Gefäßbildung bevorzugt hatte.

Die greifbarste und daher festeste Stütze der in Frankreich zuerst von Lasteyrie aufgestellten und in Deutschland besonders von Lindenschmit verfochtenen Annahme einer urwüchsig germanischen VÖLKERWANDERUNGSKUNST bilden



□ Abb. 165: Germanische Silberfibel aus Würzburg □

einige ornamentale und technische Kennzeichen, die überall wiederkehren an den Metallarbeiten, die auf den Spuren der erobernden Barbaren gefunden worden sind; Kennzeichen, welche in der Tat der antiken Metallkunst klassischen Stiles fremd sind. □

Das eine dieser Kennzeichen ist die mosaikartige Verzierung goldener Geräte mit tafelförmig flachen, roten Halbedelsteinen. Bei den älteren Arbeiten sind in der Regel indische Granaten oder Almandine verwendet. Später dienten oft rote und grüne Glasplättchen als Ersatz und man kann daher diese Verzierung als ZELLENVERGLASUNG bezeichnen, was dem in der französischen Kunstgeschichte angenommenen Ausdruck 'Verroterie cloisonnée' entspricht [vgl. Abb. 167 und 176]. Die Technik ist eine zweifache: Die roten Steine oder Gläser sind entweder unmittelbar in ausgeschnittene Löcher oder eingeschlagene Vertiefungen des goldenen Grundes eingebettet oder aber es werden auf dem ebenen Goldgrund durch hochkant aufgelötete Goldbänder Zellen gebildet, welche als Fassung dienen und durch die dem Muster entsprechend geschnittenen Steine gefüllt werden. Die Oberkanten der Goldstege, welche die Zeichnung der fast immer geometrischen Muster darstellen, bilden dann mit der Oberfläche der Steine eine ebene Fläche. Die beiden Arten der Granatverzierung werden sowohl an einem und demselben Gegenstand nebeneinander, als auch jede für sich allein angewendet; die letztere in der Metallarbeit dem byzantinischen Zellenschmelz gleichende Art ist weitaus häufiger. Sie blieb nicht auf goldene Geräte beschränkt, sondern sie ist auch auf den volkstümlichen Bronzeschmuck, Fibeln, Schnallen und ähnliches übertragen worden. □

Das zweite als germanische Schöpfung betrachtete Merkmal der Metallarbeiten des frühen Mittelalters ist eine auf den kleineren Schmucksachen in unendlicher Mannigfaltigkeit verwendete Ornamentik aus verschlungenen und verflochtenen Bändern, die nicht selten in Tierköpfe auslaufen und dadurch bei der zuweilen seltsam regellosen Linienführung die Vorstellung von drachenartigem Gewürm wachrufen. Die fortschreitende Ausbildung des Flechtwerks in den Händen barbarischer Künstler gewährt dem Tierelement mehr und mehr Raum und sie gipfelt



□ Abb. 166: Römische Bronzeschnalle mit Keilschnitt □

schließlich in dem irisch-nordischen TIERORNAMENT, das am weitesten von den römischen Flechtmustern entfernt ist [vgl. Abb. 178 und 180]. Beim Goldschmuck ist das Flechtwerk zumeist in Filigran ausgeführt, auf eisernen Gürtelschließen und Scheibenfibeln in Tauschierarbeit aus eingehämmertem Silber oder Kupfer und auf den bronzenen oder silbernen Fibeln, Schnallen, Riemenzungen und ähnlichen Gegenständen in flachem Relief, das durch Guß oder Schneiden hergestellt ist. Hierbei schien auch die Technik den Anhängern einer urwüchsigen Germanenkunst zu Hilfe zu kommen. Denn die Reliefornamente, Flechtwerk sowohl wie Ranken und geometrische Muster, sind nicht selten mit schrägen Schnittflächen in das Metall hineingearbeitet, so daß sie dem KERBSCHNITT gleichen [Abb. 165]. Lindenschmit hat daher angenommen, daß diese Art der Metallbehandlung aus der Holzschnitzerei übertragen sei, und da die den Kerbschnitt pflegende skandinavische Volkskunst an uralten Überlieferungen haftet, so glaubte er auch durch diesen Metallkerbschnitt oder Keilschnitt eine ganz ursprüngliche, selbständige Kunstübung der Germanen erweisen zu können. □

Aber diese Stütze der Barbarenkunst war hinfällig. In dem leider unvollendet gebliebenen Werk über die 'Spätrömische Kunstindustrie' hat Alois Riegl nachgewiesen, daß eben dieser Keilschnitt eine Eigentümlichkeit unanfechtbar spätrömischer Bronzeschnallen ist, wie sie die römischen Legionäre vor der Völkerwanderung getragen haben [Abb. 166]. Dieselben römischen Gürtelschnallen und ähnliche Bronzearbeiten enthalten auch unverkennbar die ornamentalen Einzelformen — Bandgeflecht, Tierköpfe, Wellen und Ranken —, aus welchen später durch phantasievolle Vermischung und Umbildung der römischen Elemente das Flecht- und Tierornament der Germanen und Iren entstanden ist. Die Barbarisierung läßt sich schrittweise an zahllosen Beispielen verfolgen. □

Auch das andere Kennzeichen der Völkerwanderungskunst, die Zellenverglasung, hat Riegl, wie früher schon Labarte, mit vollem Recht für die spätantike Kunst in Anspruch genommen. Nur ist hier nicht das weströmische Kunstgewerbe die Quelle, sondern das GRIECHENTUM OSTROMS, das allein über alle Barbarenstürme hinaus den ununterbrochenen Zusammenhang mit der Antike gewahrt und dem hellenistischen Erbe noch persisch-orientalische Elemente zugefügt hatte. □

Für den Nachweis, daß die Zellenmosaikarbeiten teils oströmische Originale, teils germanische Nachahmungen von solchen sind, ist eine eingehende Untersuchung der wichtigeren Denkmälergruppen nicht zu vermeiden. Denn die Fundstätten verschleiern die wahre Herkunft der oströmischen Stücke. □

Seit das Christentum unter Konstantin die herrschende Religion im römischen Reich geworden war, ließ bei der römisch-griechischen Bevölkerung die Sitte wertvoller Gräberbeigaben nach, während die Germanen noch lange am alten Bestattungsbrauch festhielten, auch nachdem sie dem Heidentum entsagt hatten. Aus den Gräbern der Barbaren stammt daher fast der ganze, kaum übersehbare Vorrat an Metallarbeiten dieses Zeitalters, dem aus sicher römisch-griechischer Quelle fast nichts an verwandtem Material gegenübersteht. Darin liegt die Erklärung für die zweifellos trügerische Erscheinung vom Absterben des spätrömischen Kunstgewerbes in den germanisierten Provinzen während des 5. Jahrhunderts.

Die mit der Völkerwanderung eingetretenen sozialen Zustände sprechen nicht gegen das Fortleben des römischen Kunsthandwerkes auch in den von den Germanen eroberten und besetzt gehaltenen Teilen des Reiches. Gewiß war die Schädigung der antiken Kultur, die Verwüstung Italiens und der Provinzen durch die Barbaren kaum zu verwinden. Aber nicht alle Germanen waren reine Barbaren und sie haben nicht nur zerstört. Die Goten standen schon lange in Berührung mit griechischer Kultur und es ist bekannt, wie eifrig der Ostgote Theoderich bemüht war, die römische Kultur wieder aufzurichten und, was noch vorhanden war, zu erhalten. Wie viele Städte, die Sitze des römischen Handwerks, haben nicht nur in Italien, sondern auch in den Provinzen von Pannonien bis nach Spanien alle Stürme überdauert! In ihren neuen Staaten saßen die erobernden Germanen als die kriegerischen Herren über einer zwar mißhandelten und dezimierten, aber noch zahlreichen Bevölkerung von romanischen oder seit langem romanisierten Untertanen. Diese waren früher die Träger von Kunst und Handwerk gewesen und es ist nicht anzunehmen, daß sie mit dem Verlust ihrer politischen Selbständigkeit das gewohnte Gewerbe überall aufgegeben hätten. Das fortlebende spätrömische Kunstgewerbe wurde die Schule der germanischen Künstler, dazu dasjenige von Ostrom und dessen orientalischen Provinzen, vermittelt namentlich durch die Kirche. Es ist mehrfach festzustellen, daß Goldschmiede barbarischen Namens und Stammes sich für die Inschriften auf ihren Werken der lateinischen Sprache bedienten und in Südrußland und den Donauländern, wo die griechische Kunst fortwirkte, der griechischen. □

Einen sicheren Beweis für die ununterbrochene Weiterführung des römischen Kunstgewerbes in den germanisierten Provinzen des Westens erbringen die aus fränkischen, longobardischen, angelsächsischen Gräbern im Rheinland, in Italien,

Gallien und England zahlreich zutage gebrachten GLASGEFÄSSE. Die Glasbläserei ist offenbar kein Gewerbe, das die Germanen vor ihrer Berührung mit der römischen Kultur besessen und auf ihren Wanderungen und Kriegszügen mitgeführt haben. Es kann sich nur um die Erzeugnisse der vorher römischen oder romanisierten Betriebsplätze und deren Ableger handeln. Die Beschaffenheit der Glasgefäße aus germanischen Grabstätten gibt ein ganz anschauliches Bild der Wirkung, welche die Germanisierung der römischen Provinzen auf diesen Zweig des Kunstgewerbes ausgeübt hat. Die Gläser sind zumeist Näpfe, Schalen, Becher und Flaschen von sehr einfachen, kunstlosen Formen, in der Regel ohne Fuß oder sonstige brauchbare Standfläche. Dann finden sich vereinzelt neben den ganz primitiven Gläsern auch anspruchsvollere Gefäße, Trinkhörner und namentlich tiefe, nach unten zu stark verjüngte Becher, die oben mit einem Glasfaden umsponnen und darunter mit rüsselförmigen, lang herabgezogenen Röhrennoppen besetzt sind. In diesen Bechern, die sich im Rheinland (Museen von Mainz, Bonn, Köln), in der Normandie und in England erhalten haben, ist noch ein sehr beträchtlicher Rest der alten Glasmacherkunst bis in die Merowingerzeit herübergerettet; in ihrer Form aber kommt ein neuer, vom spätrömischen sehr verschiedener Geschmack zum Ausdrucke. □

Das handwerkliche Können der spätrömischen Glasmacherei hat also in den germanisierten Provinzen den Zusammenbruch der römischen Herrschaft überdauert. Das künstlerische Erbe der Antike dagegen, die schönen Umrißlinien und die zweckmäßige Gliederung, welche die römischen Gläser auch in den Provinzbetrieben Galliens und Germaniens auszeichneten, diese Vorzüge sind mit der Völkerwanderung im Westen verloren gegangen. Eine ähnliche Nachwirkung und Umwandlung ist auch für das in Metall arbeitende spätrömische Kunstgewerbe vorauszusetzen. □

DIE OSTRÖMISCHE RICHTUNG □

Wenn man dem Ursprung der Zellenverglasung, des vorherrschenden Schmukkes der Goldarbeiten dieses Zeitalters nachgeht, so führt die Zeitfolge der Denkmäler zuerst nach dem Ausgangspunkt der Völkerwanderung im Osten, zu den Grenzen Ostroms in den unteren Donauländern und in das an Schatzfunden des frühen Mittelalters überreiche Ungarn. □

Der bedeutendste Goldschatz dieser Herkunft, eine Gruppe von zweiundzwanzig Kannen, Flaschen, Schalen und anderen Gefäßen, fast insgesamt von einheitlicher Arbeit, gefunden in Nagy Szent Miklos, jetzt im Wiener Hofmuseum, ist von der Untersuchung an dieser Stelle auszuschalten. Die figürlichen Darstellungen und Ornamente auf diesen Gefäßen sind durchgehends plastisch, in Treibarbeit hergestellt. Sie vereinigen spätgriechische Motive mit solchen von sassanidischer Herkunft, beide in einem Zustand merklicher Entartung. Durch die Vermengung dieser beiden Formenkreise erinnern sie an byzantinische Seidengewebe, und in einem Grenzgebiete des byzantinischen Kunstbereichs ist wohl auch die Heimat des Schatzes zu suchen. Die noch ungelöste Heimatfrage braucht hier nicht erörtert zu werden; denn auf die Entwicklung der germanischen Goldschmiedekunst hat diese plastisch arbeitende Richtung jedenfalls keinen Einfluß ausgeübt. □



□ Abb. 167: Schmuckscheibe aus Szilagy Somlyo □

Das erste datierbare Beispiel der Zellenverglasung bietet der im Jahr 1797 gefundene Goldschatz aus SZILAGY SOMLYO im Hofmuseum zu Wien. Er enthält neben mancherlei Kleinodien vierzehn goldene Schaumünzen der römischen Kaiser von Maximian [286 bis 305] in fast ununterbrochener Reihenfolge bis zu Gratian [gest. 383]. Diese prachtvoll geprägten Münzen von ungewöhnlicher Größe, bis zu 10 cm Durchmesser, sind in flache Goldrahmen gefaßt und mit Röhrenösen versehen, um als Schmuckstücke getragen zu werden. Davon ist der Rahmen einer Maximiansmünze mit dreieckigen Granatplättchen in Zellenfassung belegt. Von durchaus gleicher Arbeit wie die übrigen, mit Filigranspiralen und Träubchen aus aufgelöteten Goldkügelchen verzierten Münzrahmen ist ein scheibenförmiger Anhänger, der statt einer Münze in der Mitte eine Zusammenstellung aus eingebetteten rundlichen Granaten und Goldkugeltrauben enthält, die ein Kreisband aus dreieckigen Granaten in aufgelöteten Zellen umzieht [Abb. 167]. Also Zellenverglasung in bester Form und in der für das ganze Zeitalter typischen geometrischen Musterung. □

Wie die Münzen selbst, so ist auch ein weiteres Hauptstück des Schatzes, eine goldene Halskette, an der Blätter und winzige Nachbildungen von allerlei Werkzeugen angehängt sind, nicht barbarische sondern zweifellos antike Arbeit. Auch an den Verzierungen der Münzrahmen und der Goldscheibe ist, abgesehen von den Granateinlagen, nichts zu sehen, was nicht spätrömische oder griechische Arbeit sein könnte. Da aber der Schatz von Szilagy Somlyo nicht vor den letzten Jahren des 4. Jahrhunderts in Dacien vergraben worden ist, also bereits nach dem Beginn des germanischen Einbruchs und in einem Lande, das schon längst vorher den Barbaren preisgegeben war, so kann die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit nicht bestritten werden, daß die Fassungen der Schaumünzen und mithin auch die Zellenverglasung eine germanische Zutat sein können. □

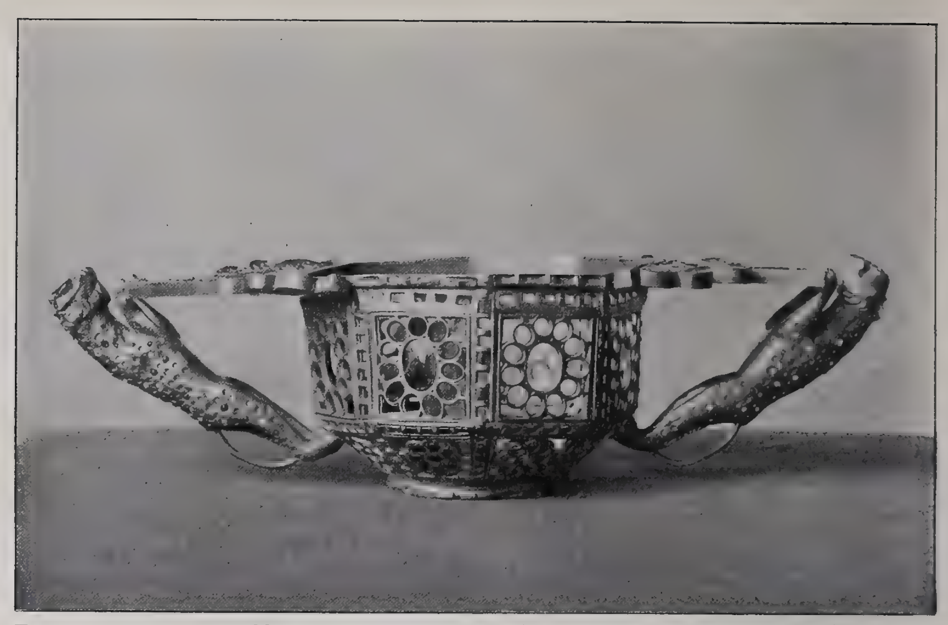
Man muß weiter zurückgehen, bis in das dritte Jahrhundert oder in den Anfang des vierten, um auf die Frage eine Antwort zu finden, ob bereits die antike Goldschmiedekunst, wie Riegl annimmt, die Verzierung mit Granateinlagen gekannt und geübt hat. □

Das Wiener Hofmuseum besitzt einen in PETRIANEZ an der Drau, in der einstigen Provinz Pannonien zum Vorschein gekommenen spätantiken Goldschatz, den die bis in das Ende des 3. Jahrhunderts reichenden Kaisermünzen der Zeit um das Jahr 300 zuweisen. Eine Anzahl Münzen von Hadrian, Antoninus Pius, Marc Aurel und Caracalla ist ähnlich den Schaumünzen aus Szilagy Somlyo durch runde Goldrahmen zu Schmuckstücken verarbeitet. Die Rahmen bestehen aus je zwei übereinander liegenden Goldplatten, die zum Teil mit antikem Rankenwerk und

Wellen verziert, zum größeren Teil aber in regelmäßiger Musterung durchbrochen sind mit Reihen von runden, dreieckigen und rautenförmigen Löchern. Diese sind heute leer, ein Zustand, der nicht von vornherein beabsichtigt war, denn die durchbrochenen Muster konnten erst dann zur Wirkung kommen, wenn die Löcher mit farbigen Steinen gefüllt waren. Die Annahme, daß die Münzfassungen von Petrianez ursprünglich in der Tat Granateinlagen aufwiesen, wird ganz unabweisbar durch einen Vergleich mit drei vogelförmigen Goldfibeln im Bukarester Schatz von Petrossa. Deren runde, ebenfalls aus zwei übereinander liegenden Goldplatten gearbeitete Mittelstücke, sind ganz ähnlich den Münzrahmen mit kreisförmig geordneten Reihen von Löchern durchbrochen; und in diesen sind die Reste der Granatfüllungen noch heute vorhanden. Bei der technischen und stilistischen Gleichartigkeit der Fibeln und der Münzfassungen von Petrianez wird der Rückschluß zwingend, daß die Durchbrechungen der letzteren ebenfalls zur Aufnahme von flachen Steinen bestimmt waren und daß somit die Zellenverglasung der spätantiken Goldschmiedekunst und demgemäß auch ihrer Nachfolgerin, der byzantinischen, bereits zu eigen gewesen ist. An dieser Stelle ist auch des im vorausgehenden Abschnitt über die altchristliche Kunst erwähnten Diptychons im Mailänder Domschatz zu gedenken. Auf diesem unmittelbar von der Antike abstammenden Werke ist das silberne Lamm Gottes in Zellenmosaik ausgeführt in einer Form, die frei von irgendwelchen Spuren barbarischen Geschmacks die spätantike Herkunft der Zellenverglasung klar beweist. □

Behält man dieses Ergebnis im Auge, so wird man an einer Reihe weiterer Denkmäler aus dem 5. und sogar noch aus dem 7. Jahrhundert, die nur wegen der reichlichen Verwendung der Granateinlagen als die kennzeichnendsten Zeugnisse des Barbarenstiles galten, das fortdauernde, unmittelbare oder mittelbare Nachwirken der oströmischen Überlieferung deutlich erkennen. □

Der SCHATZ VON PETROSSA in Rumänien wurde früher als der Schatz des Gotenkönigs Athanarich bezeichnet. Dafür ist eine haltbare Begründung nicht beigebracht worden; aber durch die Runeninschrift eines glatten goldenen Armrings ist doch ausreichend erwiesen, daß er in germanischem Besitz gewesen ist. Der Schatz wurde als eine Anhäufung von Beutestücken verschiedener Art und Zeit betrachtet, weil einzelne Gefäße noch augenscheinlich dem spätgriechischen Formenkreise angehören, während andere den Eindruck barbarischer und orientalischer Kunst hervorriefen. Zur ersten Gattung gehören zwei schlanke Kannen von spätantiker Form, aus Gold getrieben, mit schräg kannellierter Wandung, und eine niedrige Schale, auf deren Innenseite in kräftiger Treibarbeit sechzehn mythologische Figuren dargestellt sind. Obwohl die Figuren nur zum Teil mit den herkömmlichen Abzeichen der olympischen Götter versehen sind, lassen die Haltung und die antike Tracht keinen Zweifel an ihrer griechischen Abstammung aufkommen. Ein Werk der klassischen Kunst ist die Schale nicht mehr, wohl aber kann sie ein Erzeugnis der durch zahlreiche in Rußland gefundene Denkmäler beglaubigten Goldschmiedekunst der griechischen Kolonialstädte am Nordufer des Schwarzen Meers sein, einer Kunst, die durch langwährenden Verkehr mit Skythen und Sarmaten und schließlich unter der Herrschaft der Goten der klassi-



□ Abb. 168: Goldschale aus dem Schatze von Petrossa □

schen Überlieferung etwas entfremdet war und die auch persische Elemente reichlich in sich aufgenommen hat. □

Die Hauptstücke der vermeintlich barbarisch-orientalischen Richtung im Schatz von Petrossa sind zwei tiefe Trinkschalen, eine achtseitig, die andere zwölfseitig, deren Wandung durchsichtig in Gold gefaßte Plättchen von Almandin, Kristall oder farbigem Glas bildeten, die in jeder der viereckigen Wandflächen zu einer acht- oder zwölfblättrigen Rosette in der Art römischer Gitter zusammengestellt sind. Das gradlinige Geripp aus starken Goldstäben, das die Rosettenfelder umrahmt und Rand, Kanten und Fuß der Schalen bildet, ist wie die Oberfläche der wagrecht abstehenden flachen Henkel mit Granaten und grünen Steinen in Zellenfassung bedeckt. Als Griffe dienen je zwei goldene, mit runden Steinen gefleckte Panter, die schräg vom unteren Teil der Schale zu den Enden der wagrechten Henkel ansteigen [Abb. 168]. □

Die Technik dieser Schalen ist wiederholt, zuletzt von E. Molinier, als ein Beweis für die orientalische Herkunft der Zellenverglasung angeführt worden, weil sie in der Khosroesschale des Pariser Medaillenkabinets wiederkehrt. Es ist in der Tat wahrscheinlich, daß Byzanz den Gebrauch des Zellenmosaiks von Persien übernommen hatte; denn dort stand es nach Ausweis der goldenen Armbänder des sog. Oxusschatzes [Britisches und South Kensington Museum] schon im 4. Jahrhundert vor Christus in Übung. Aber für die Barbaren der Völkerwanderung gab nicht mehr Persien, sondern Ostrom die Vorbilder. Die in Rußland und Sibirien vielfach gefundenen, teils griechischen, teils barbarischen Goldsachen mit Almandinverzierung deuten auch nicht notwendig auf eine orientalische Quelle. Sie beweisen nicht mehr, als daß die Erzeugnisse der griechischen Goldschmiedekunst Tauriens nicht

nur nach dem germanisierten Westen, sondern auch nach Osten und Norden getragen worden sind und dort barbarische Nachahmer gefunden haben. □

Der Stil der Trinkschalen von Petrossa ist jedenfalls frei von orientalischen Einflüssen; ihre Gefäßform mit den flach am oberen Rand ansetzenden wagrechten Henkeln ist die echt antike Form des Kantharos, die Rosettenmuster bleiben durchaus im Rahmen des antiken Ornamentes. Auch für die paarweisen Leopardengriffe braucht man die Vorbilder nicht in Persien zu suchen; solche symmetrisch neben ein Gefäß gestellten Tiere waren der Antike schon längst geläufig. Ein Anhängsel der vorerwähnten antiken Goldkette im Schatz von Szilagy Somlyo zeigt dasselbe Motiv, trotz des sehr kleinen Maßstabes in einer den Kantharosgriffen von Petrossa besonders ähnlichen Form. Wenn man die Adlerform der Fibeln von Petrossa als ein Zeichen barbarischer Erfindung betrachtet, weil ähnlich stilisierte Adlerfibeln fränkischer Arbeit am Rhein und in Gallien gefunden worden sind [im Mainzer und im Cluny-Museum], so steht dem der echt byzantinische Seidenstoff von Brixen entgegen, der mit ganz gleichartig gestalteten Adlern ebenso strenger Stilisierung gemustert ist. □



□ Abb. 169: Armband aus Puszta Bakod □

Von den ungarischen Goldfunden des 5. Jahrhunderts gehören zwei Halsketten im Pester Nationalmuseum, aus einem Frauengrab in PUSZTA BAKOD, nach Form und Ausführung noch ganz dem griechischen Stile an, obwohl sie mit Anhängseln aus herzförmigen, dreieckigen und halbmondförmigen Granaten in Goldzellen ausgestattet sind. Es weist namentlich auf griechische Arbeit hin, daß die eine der beiden Ketten aus feinem Golddraht zopfartig geflochten ist. Solche Goldschnüre waren der hellenischen Goldschmiedekunst am Schwarzen Meer schon in vorchristlicher Zeit eigentümlich; auch an den Vogelfibeln von Petrossa und an der byzantinischen Fibel von Nagy Mihaly im Wiener Hofmuseum sind sie noch vorhanden. Sie finden sich ferner, von almandinbesetzten Tierköpfen herabhängend, an einer Reihe von Schmuckstücken des 5. Jahrhunderts, die in einem zu APAHIDA bei Klausenburg in Siebenbürgen aufgedeckten Sarg mit rein antiken Beigaben, nämlich zwei griechischen Silberkannen, auf deren Seiten tanzende Mänaden und Satyrn getrieben sind, und mit einer römischen Goldfibel vereinigt waren. □

Zum Inhalt des Grabes von Puszta Bakod gehört ein Paar goldener Armbänder, deren Enden nach antiker Art in Schlangenköpfe mit eingelegten Almandinen auslaufen [Abb. 169]. Auch hier spricht die höchst unbarbarisch feine Arbeit wie die Form für byzantinische Herkunft. □

Die nächste Entwicklungsstufe veranschaulicht der ebenfalls noch dem 5. Jahrhundert angehörige zweite Goldschatz von SZILAGY SOMLYO, der 1889 in der Nähe der Fundstelle des älteren Schatzes aufgedeckt und für das Ungarische

Nationalmuseum in Pest geborgen wurde. [Er ist, wie die gesamten ungarischen Funde, in dem umfassenden Werke Joseph Hampels 'Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn' veröffentlicht.] Es ist ein Bestand von zwanzig meist paarweis zusammengehörigen Fibeln, drei goldenen Schalen und einem Armring. Die Mehrzahl der silbernen, allseitig mit Goldblech überzogenen Fibeln ist augenscheinlich mit den Schalen von gleicher Herkunft und gleicher Arbeit, die in möglichst prunkvoller und gleißender Wirkung ihr Ziel suchte. Schon die Größe der Fibeln geht über das gewöhnliche Maß weit hinaus; zwei Paare erreichen eine Länge von 24 cm. Sie haben die aus der römischen sogenannten Armbrustfibel entstandene Form, welche für das ganze Zeitalter die häufigste geblieben ist: eine halbkreisförmige Scheibe, an deren Unterseite die Nadel beweglich haftet, ist durch einen zur Aufnahme der Gewandfalten hochgewölbten Bügel mit dem langgestreckten Fußstück verbunden, dessen Unterseite das spitze Nadelende aufnimmt [siehe nebenstehende Tafel nach Hampel]. □

Die Hauptkosten der Verzierung trägt auch hier der indische Almandin, teils in der Form flacher Täfelchen, teils als rundlich gemugelter Stein verarbeitet. Die flachen Stücke sind, mit grünen Gläsern vermischt, in dreieckige und viereckige Zellen gefaßt und als geschlossene Reihen und Randmuster geordnet; die runden Steine in frei aufliegender, von einem Filigrandraht umzogener Fassung in lockerer, kaum noch symmetrischer Ordnung über die Fläche verteilt. In diesem Verzicht auf regelmäßige Musterung verrät sich schon die Hand barbarischer Goldschmiede, die sich zwar die technischen Mittel der spätgriechischen Goldarbeit, nicht aber den schwerer zu erwerbenden Sinn für kunstvolle Ornamentbildung zu eigen gemacht haben. Das zeigt auch die Behandlung des Filigrans, welches die Verfertiger der Fibeln in den von der Antike überlieferten Formen des geflochtenen und des gebogenen Drahtes und der aufgelöteten Goldkügelchen reichlich verwerteten. Statt diese Elemente, wie es noch am Zierrahmen der Gratianusmünze im älteren Schatz von Szilagy Somlyo geschah, zu regelmäßigen Mustern zusammenzufügen, sind hier auf den Fibeln vereinzelte Spiralen und abgeschnittene Stückchen von solchen ungeordnet und ohne Zusammenhang zwischen die Steine verstreut. Diese Auflösung ursprünglich zusammenhängender Zierformen, ihre Zerstücklung im buchstäblichen Sinne des Wortes, ist höchst bezeichnend für die erste Stufe der Barbarisierung, eine Erscheinung, die als Kennzeichen barbarischer Arbeit auch an zahlreichen fränkischen Schmuckstücken, namentlich an filigrangeschmückten Scheibenfibeln, sich verfolgen läßt [vgl. Abb. 175].

Der Fund von Szilagy Somlyo gibt noch weitere Zeugnisse nicht nur für die ersten Regungen eines von der Antike sich — zunächst wegen des geringeren Kunstvermögens — entfernenden Geschmacks, sondern auch für die Einwirkung barbarischer Sitte auf die Formen der Geräte. Die drei goldenen Schalen haben die Form von Kugelabschnitten ohne jegliche Andeutung eines Fußes oder einer Standfläche. Über den Rand sind nach außen und innen reichend je sechs Zierbeschläge mit Granaten und Filigrankügelchen angebracht, und ein ähnliches rosettenförmiges Schmuckstück innen in der Mitte jeder Schale. Ist schon die ungegliederte, kunstlose Schalenform ohne Vorbild in der spätantiken Goldschmiede-



ZWEI FIBELN AUS SZILAGY
SOMLYO, 5. JAHRHUNDERT

kunst, so entfernen sich vollends die zweckwidrigen Beschläge über der Schalenlippe weit von jeder antiken Überlieferung. Statt eines Griffes haben die Schalen einen kleinen, in einer aufgenieteten Öse beweglichen Ring, der nur durch die Gebräuche eines wandernden Volkes zu erklären ist, das nach Skythenart die Trinkschalen an den Gürtel gehängt mit sich führte. □

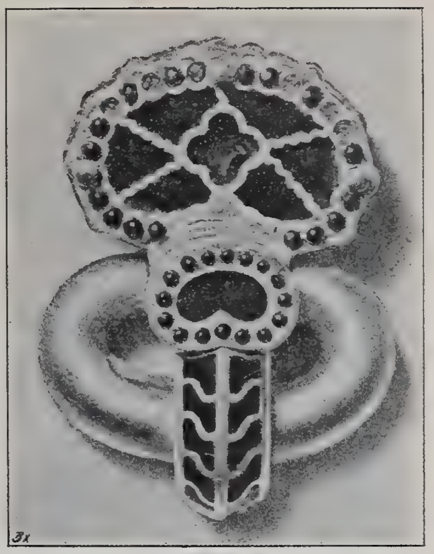
Der jüngere Schatz von Szilagy Somlyo veranschaulicht somit unter den großen Denkmälergruppen des 5. Jahrhunderts zuerst das Schwinden der spätgriechischen Überlieferung und ihren Ersatz durch barbarische Formen, die auf dieser frühen Entwicklungstufe noch nicht durch eine neue Ornamentik, sondern nur durch den Mangel an künstlerischer Schulung sich kennzeichnen. □

Im Gebiete der Germanenstaaten des Westens ragen aus der ungezählten Menge der kleineren Grabfunde einige sicher datierte Schätze aus fürstlichem Besitz hervor. Ihre Reihe eröffnet der Inhalt des Grabes, in dem CHILDERICH, der König der Franken, zu TOURNAI im Jahr 481 beigesetzt worden war. Schon 1653 gefunden, ging der Schatz in den Besitz des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm und später an Kaiser Leopold I. über. Als ein Geschenk des Kaisers für Ludwig XIV. gelangte er nach Paris; dort verschwand ein großer Teil durch Diebstahl im Jahr 1831, darunter auch der Siegelring mit der Aufschrift 'Childerici Regis', der die Bestimmung des Grabes ermöglicht hatte, so daß heute die Nationalbibliothek in Paris nur noch den Griff des königlichen Schwertes und die Beschlagstücke der Scheide, eine Gürtelschnalle und einige kleine Schmucksachen bewahrt. Alle diese goldenen Teile sind ausschließlich mit eingelegten oder in Zellen gefaßten Almandinen verziert. Die Zellenarbeit ist von einer so erstaunlichen Feinheit der Arbeit, daß sie einen nichts weniger als barbarischen Eindruck macht. Das Zellenmosaik gibt nur geometrische Muster aus viereckigen, dreieckigen, runden und vierpaßförmigen Edelsteintäfelchen. Die feinen Goldzellen, welche die Steine festhalten und trennen, sind aber nicht gradlinig oder in glatten Kurven gebogen, wie es die geometrischen Muster wohl zugelassen hätten, sondern sie sind durchgängig leicht gewellt, auch stufenförmig geknickt und die Almandinplättchen sind mit unendlicher Mühe trotz des kleinen Maßstabes an den Rändern so ausgeschnitten und geschliffen, daß sie den schwierigen Zellenlinien aufs Haar genau folgen und sich anpassen. In den schmalen Goldsaum, der an den Scheidenbeschlägen das Zellenmosaik umrahmt, sind kleine halbkugelförmige Granaten in ziemlich dichter Reihe eingelegt. In gleicher Art schmücken größere Halbkugeln den Rand der Gürtelschnalle. □

Bei einem verlorenen Schmuckstück in Gestalt eines Ochsenkopfes, das nur durch eine Abbildung in der ersten Veröffentlichung des Childerichgrabes von Chifflet bekannt ist, bildeten die gekrümmten Hörner zwei lange schmale, zugespitzte Granaten in Goldfassung, offenbar von gleicher Arbeit wie die Augenbrauen der Schlangenköpfe an den Armbändern von Puszta Bakod [vgl. Abb. 169]. In beiden Fällen hat der Schliff der Granaten in Halbkreisform mit feiner Spitze eine außerordentlich hohe Entwicklungstufe der Edelsteinbearbeitung zur notwendigen Voraussetzung. Eine derartige, mit technischen Schwierigkeiten spielende Ausführung drängt die Frage auf, ob der Verfertiger des Childerichschwertes und der

zugehörigen Schmucksachen unter den fränkischen Goldschmieden des 5. Jahrhunderts zu suchen ist, oder ob nicht vielmehr die Anschauung Labartes und Riegls, daß es sich um oströmische Erzeugnisse handelt, hier volle Geltung hat. □

Man darf es als feststehend betrachten, daß die Metallarbeiten des frühen Mittelalters, namentlich die in großen Mengen vorkommenden volkstümlichen Stücke aus unedlem Metall mit und ohne Zellenglas, in der Regel von dem Volke und in dem Lande hergestellt wurden, wo sie gefunden sind. □



□ Abb. 170: Goldschnalle aus Apahida □

Das ergibt sich mit ziemlicher Sicherheit aus den allerdings nicht häufigen Künstlernamen – Beispiele die Ingeldusfibel in Mainz, der Gundpaldkelch in Ödenburg, das Reliquiar der Burgunder Undiho und Ello in S. Maurice —, dann aus der durch Schriftquellen beglaubigten Goldschmiedstätigkeit des heiligen Eligius von Noyon, aus den in Fönlak in Ungarn gefundenen Goldschmiedemodellen aus Bronze zur Herstellung von Schnallen und Beschlägen, ferner aus den Namen von Stiftern und Besitzern, wie solche an den Votivkronen der westgotischen Könige aus Guarrazar, am Tassilokelch, an der Uffilafibel aus Wittislingen angebracht sind. Auch einige nationale Eigentümlichkeiten der Ornamentik lassen sich in diesem Sinne deuten; so das häufigere und länger andauernde Vorkommen griechischer Elemente in Südrußland und in dem an Ostrom grenzenden Ungarn oder das stärkere Vorwiegen der Tierbildungen im Norden, die Darstellung des Renntiers an russischen Fundstücken. Mit dem Argument der nationalen Eigenart begibt man sich allerdings auf ziemlich schwankenden Boden; denn man kann sich nicht verhehlen, daß den national begrenzten Formen andere Ornamente gegenüberstehen, die vollkommen gleichartig in Spanien und an der Donau, in Skandinavien und am Rhein, in Frankreich und Ungarn auftreten. □

Das letztere ist auch bei den Goldsachen aus dem Besitz König Childerichs der Fall und es erheben sich besonders schwere Bedenken gegen die örtliche, das heißt fränkische Entstehung grade bei diesen geschichtlich so gut beglaubigten Arbeiten. In dem zu Apahida in Siebenbürgen gehobenen Sarg, der die bereits genannten griechischen Silberkannen und Schmuckstücke barg, befanden sich auch eine mit durchbrochenem Rankenwerk gezierte, anerkannt spätantike Goldfibel und eine Gürtelschnalle, die durch ihre Form, durch die gewellte und gestufte Behandlung der Zellenwände und durch die Art, wie die Granaten auch in die Dickseiten der Schnalle eingelegt und auf dem oberen Rand in einer Reihe kleiner Halbkugeln aufgesetzt sind, die allerengste Verwandtschaft mit der Gürtelschnalle Childerichs aufweist [Abb. 170]. Diese Gleichartigkeit schließt jeden Zweifel daran aus, daß die Schnalle und die Schwertbeschläge Childerichs derselben Herkunft sind, wie

die mit griechischen Goldschmiedewerken zusammen vergrabene Schnalle von Apahida. □

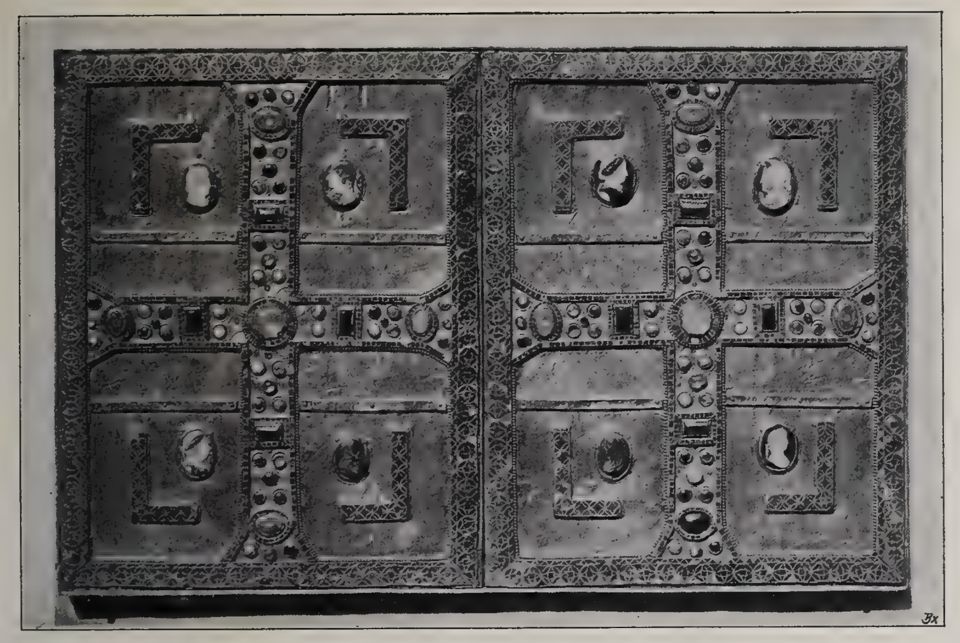
Fränkische Arbeiten sind in dem siebenbürgischen Grab des 5. Jahrhunderts nicht denkbar; damit fällt die Möglichkeit der heimischen Entstehung des Childerichschatzes zusammen. Die gemeinsame Quelle ist anderwärts zu suchen. Auch das Grab von Tournai enthielt ein unbestritten spätantikes Stück, das später mitsamt den byzantinischen Goldmünzen verschwunden und nur durch Chifflets Abbildung überliefert ist. Es war eine durchbrochen gearbeitete Fibel von eben derselben Gattung, wie sie in Apahida noch erhalten ist. Diese Beigaben und der griechische Stil der übrigen Schmuckstücke von Apahida weisen ebenso wie die außergewöhnlich feine Arbeit des Childerichschatzes auf das Land, wo die Kunst des Altertums ohne Unterbrechung fortgeführt und den Wandlungen des Zeitgeschmacks gemäß umgebildet wurde, auf BYZANZ, an dessen Hof der Franke Childerich selbst geweilt hat. □

Der Schatz von Petrianez hat uns gezeigt, daß spätestens im 4. Jahrhundert die antike Goldschmiedekunst die Edelsteineinlagen in Goldgrund anwendete. Es gibt ferner eine Reihe nachweislich byzantinischer Kunstwerke, — es genügt, das zwischen 565 und 575 gefertigte Kreuzreliquiar der heiligen Radegunde in Poitiers, einen Bucheinband des 7. Jahrhunderts in der Markusbibliothek und das zwischen 948 und 959 entstandene Kreuzreliquiar der Kaiser Konstantin VII. und Romanos in Limburg zu nennen —, die Zeugnis dafür ablegen, daß Byzanz vom 6. bis zum 10. Jahrhundert gewohntermaßen und fortlaufend die Zellenverglasung mit geometrischer Musterung neben dem Zellenschmelz gepflegt hat. In die Lücke des 5. Jahrhunderts fügen sich die stilistisch und technisch völlig gleichartigen Grabfunde von Puszta Bakod, Apahida und Tournai ein. □

Da die an sich höchst unwahrscheinliche Annahme, daß die oströmische Kunst die Zellenverglasung barbarischen Arbeiten nachgeahmt habe, durch den Schatz von Petrianez ganz unhaltbar gemacht wird, so ist es klar, das die Germanen dieses Zierverfahren von der spätgriechischen Kunst, sei es im gräcisierten Südrußland, sei es unmittelbar in Byzanz, gelernt haben. Dem byzantinischen Levantehandel konnte die massenhafte Beschaffung des indischen Almandins nicht schwer fallen; es ist aber nicht zu ersehen, wie die Germanen in Gallien, Spanien, England ohne diesen Vermittler sich in den Besitz der vielbegehrten Steine hätten setzen können.

Daß die Germanen mit so einseitiger Vorliebe am Zellenmosaik festhielten, ist begreiflich: Nicht nur, weil die feurige und gleißende Verbindung des Goldes mit dem roten Stein ihrem Geschmack entsprechen mochte, sondern vor allem, weil ihr ungeschultes Können für die Nachahmung der immer wiederholten geometrischen Muster ausreichte — bei einem Verzicht allerdings auf die ungewöhnlichen Künsteleien des Edelsteinschliffs, wie sie die Funde von Tournai und Puszta Bakod aufweisen —, während ihre künstlerischen Kräfte der Ausführung figürlicher Darstellungen noch nicht gewachsen waren. □

Die Spuren des byzantinischen Ursprungs der Zellenverglasung sind auch im 6. und 7. Jahrhundert noch an solchen Denkmälern zu erkennen, die wir mit gutem Grund als die Arbeiten germanischer Goldschmiede betrachten dürfen. □



□ Abb. 171: Buchdeckel in Monza □

Ein in POUAN in der Champagne 1842 entdecktes Grab, das für dasjenige des in der Attilaschlacht 451 gefallenen Westgotenkönigs Theoderich gehalten worden ist, enthielt neben goldenen Arm- und Halsbändern, Fibeln und sonstigem Schmuck die Griffe eines Schwertes und eines Dolches, die in der Form und Granatverzierung dem Childerichschwert im wesentlichen gleichen, aber in der technischen Ausführung nicht entfernt an die byzantinischen Arbeiten von Tournai heranreichen. Auf ehemals burgundischem Boden in GOURDON sind zusammen mit byzantinischen bis zu Kaiser Justin [gest. 527] reichenden Münzen eine rechteckige Schale und ein doppeltgehenkelter Kelch aus Gold mit Zellenmosaik zutage gefördert worden, gegenwärtig in der Pariser Nationalbibliothek. Ein in der Mitte der Schale aus Granaten aufgelegtes Kreuz deutet auf kirchliche Bestimmung. Die granatgefüllten Zellen auf dem Schalenrand wiederholen getreu das aus gewellten Rauten und Dreiecken zwischen zwei Reihen kleiner Kreise gebildete Muster eines Scheidenbeschlags aus dem Grab von Tournai; auch das den Kelch umziehende Ornament, eine Ranke mit Efeublättern ist spätantiker Abstammung. Es ist wiederum die derbe, unbeholfene Ausführung, die auf burgundische Arbeit nach byzantinischem Vorbild schließen läßt, um so unbedenklicher, als die burgundischen Gräber von Charnay und S. Savine kleinere Schmucksachen sehr ähnlicher Beschaffenheit in großer Zahl überliefert haben. □

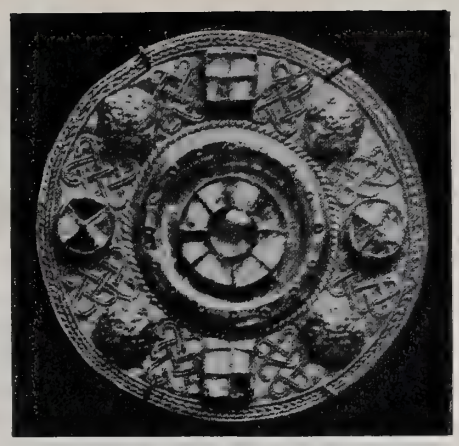
In ITALIEN ist das hervorragendste, aber nicht das älteste Denkmal der Goldschmiedekunst mit Zellenmosaik das Diptychon, welches die Königin der Longobarden Theodelinda der von ihr 595 gegründeten Kirche von Monza geschenkt hat [Abb. 171]. Es besteht aus zwei vollkommen gleichartigen Tafeln, die wohl als

Deckel eines Evangelienbuchs gedient haben, obwohl keine Spuren solchen Gebrauchs vorhanden sind. Auf dem Goldblech der Oberfläche liegt, von Rand zu Rand reichend, ein flaches Kreuz, mit Edelsteinen in schlichter Fassung regelmäßig besetzt und von rechteckigen Granatzellen eingefaßt. Auf dem breiten Rand bildet das feingearbeitete Zellenmosaik ein Doppelmuster: innen Streifen aus Dreiecken, außen sich berührende Kreise, die von Viertelkreisen geschnitten, in der Mitte kleine Vierecke enthalten. Die mit vier großen antiken Kameen geschmückten Felder schneiden glatte Goldstreifen mit der Widmungsinschrift: DE DONIS DEI OFFERIT THEODELENDA REGINA GLORIOSSISSEMA SANCTO JOHANNI BAPTISTAE IN BASELICA QUAM IPSA FUNDAVIT IN MODICIA PROPE PALATIUM SUUM. □

Die Inschrift ergibt, daß das Werk vor 625, dem Todesjahr der Königin, geschaffen worden ist; sie besagt aber nicht deutlich, daß es für Theodelinda geschehen, und sie bringt daher keine Aufklärung über die nächste Frage, ob longobardische oder römische Meister die Verfertiger waren. Der Umstand, daß die schmucklosen Schriftbänder augenscheinlich im ursprünglichen Entwurf nicht vorgesehen waren, sondern dem fertigen Werk zugefügt sind, legt neben der genauen Symmetrie und maßvollen Verteilung der Edelsteine die Vermutung römischen Ursprungs nahe, zumal Papst Gregor der Große 603 dem longobardischen Königshaus ein Evangeliar geschenkt hatte. Das Kreisornament des Randes, das als ausgesprochen germanisch betrachtet worden ist, weil es an der Votivkrone des Westgoten Reccesvinth und an einigen Schmuckstücken fränkischer Herkunft wiederkehrt, ist zweifellos spätrömischer Abstammung. Schon zweihundert Jahre früher ist es an einem römischen Denkmal, der geschnitzten Kirchentür von S. Sabina auf dem Aventin zu finden und außerdem in Keilschnitt auf einer römischen Bronzeschnalle des Pester Museums. Die Möglichkeit longobardischer Arbeit wird dadurch nicht ausgeschlossen; denn die im Museum der Diocletiansthermen zu Rom vereinigten Fundstücke aus den germanischen Friedhöfen von NOCERA UMBRA und CASTEL TROSINO, darunter namentlich die zahlreichen Scheibenfibeln mit Filigran [Abb. 172], zeigen sehr deutlich, daß die ostgotischen und longobardischen Metallarbeiter in Italien die römischen Formen und Ornamente mit größerem Verständnis verarbeitet, sie weniger entstellt und verändert haben, als die Germanen diesseits der Alpen, die in keiner so unmittelbaren Berührung mit dem eingesessenen Kunstgewerbe Italiens standen. Ein anderes Denkmal der Kunstpflege am Longobardenhofe, die Votivkrone König Agilulfs, des zweiten Gemahls der Theodelinda, ist leider zur Zeit Napoleons nach Paris verschleppt und dort 1804 gestohlen und vernichtet worden. Auf dem breiten, edelsteinbesetzten Goldreif waren Christus und die Apostel zwischen Säulchen dargestellt, ein seltenes Beispiel figürlicher Arbeit in der Goldschmiedekunst dieses Zeitalters. Erhalten ist in Monza das zur Krone Agilulfs gehörige Kreuz und eine Votivkrone Theodelindas, beide mit runden Edelsteinen in glatter Fassung ohne weitere Verzierung besetzt. □

Ein Jahrhundert älter sind zwei große, rahmenartige Goldverzierungen von einer Rüstung in der Bibliothek von RAVENNA, die in nächster Nähe des Grabmals Theoderichs des Großen [gest. 526] entdeckt wurden. Die ganze Oberfläche der

breiten Rahmen ist in ein feines Netz granatgefüllter Zellen von geometrischer Musterung aufgelöst. Daß diese Stücke einst Odoaker oder Theoderich selbst gehört hatten, ist bloße Vermutung. Die Tatsache aber, daß hier das am Hauptgesims des Theoderichgrabmals angebrachte sogenannte 'Zangenornament' wiederkehrt, eine mißverstandene Entartung eines Kyma, beweist doch, daß eine ravennatische Arbeit aus der Zeit des großen Gotenfürsten vorliegt, die dem Können der ostgotischen Künstler ein günstiges Zeugnis ausstellt.



□ Abb. 172: Scheibenfibel aus Castel Trosino □

Es ist sehr bemerkenswert, daß der starke Einschlag römisch-byzantinischer Formen, der die Goldsachen aus longobardischem Besitz noch im 7. Jahrhundert kennzeichnet, nicht auf Italien beschränkt blieb, sondern ganz ebenso an den Werken der WESTGOTEN Spaniens zutage tritt. □

Der in FUENTE DE GUARRAZAR bei Toledo im Jahr 1858 entdeckte Goldschatz lieferte dem Clunymuseum in Paris nicht weniger als neun, zum Teil noch mit den Hängekreuzen versehene Votivkronen, und der bald danach gehobene Rest des Schatzes ergab außer einigen Bruchstücken noch drei Kronen, welche die Armeria Real von Madrid bewahrt. Solche Kronen dienten nicht zum Gebrauch der Fürsten, sondern sie waren eine dem frühen Mittelalter eigentümliche Form kostbarer Schenkungen an die Kirche, von vornherein dazu bestimmt, über den Altären aufgehängt zu werden. Ein muslimischer Schriftsteller El Khosrau sah noch im 12. Jahrhundert in der Kathedrale von Toledo 25 edelsteinbesetzte Goldkronen mit den Namen der Könige, die einst in Spanien geherrscht hatten. □

Die beiden reichsten und größten Kronen von Guarrazar sind königliche Gaben und ihre Widmung sichert die Datierung des Schatzes auf das 7. Jahrhundert; eine in Madrid trägt die Inschrift: SVINTHILANUS REX OFFERET, die andere in Paris: RECCESVINTHUS REX OFFERET. Svinthila regierte über das westgotische Spanien von 621 bis 631, Reccesvinth von 649 bis 672. Die Art der Anbringung dieser Widmungen bürgt auch dafür, daß die Kronen im Lande selbst, wahrscheinlich also in der Residenz Toledo, geschaffen worden sind. Die Buchstaben bilden einen für die prachtvolle Wirkung des Ganzen sehr wesentlichen Teil; mit rotem und grünem Zellenmosaik bedeckt und mit großen Edelsteinen behängt, sind sie beweglich an den unteren Rand des breiten Kronreifens gekettet. Der letztere ist bei beiden königlichen Kronen gleichartig gearbeitet aus zwei übereinander liegenden Goldplatten, deren äußere mit Steinen in glatter Fassung besetzt und dazwischen in regelmäßigem Muster mit Löchern für flache Granaten und Glasplättchen durchbrochen ist. Das ist also die bis zu den Fibeln von Petrossa und den römischen Münzen von Petrianez zurückgehende Technik der Granateinlage. Und nicht nur die Technik, sogar das Ornament der Svinthilakrone erinnert noch an diesen rho-

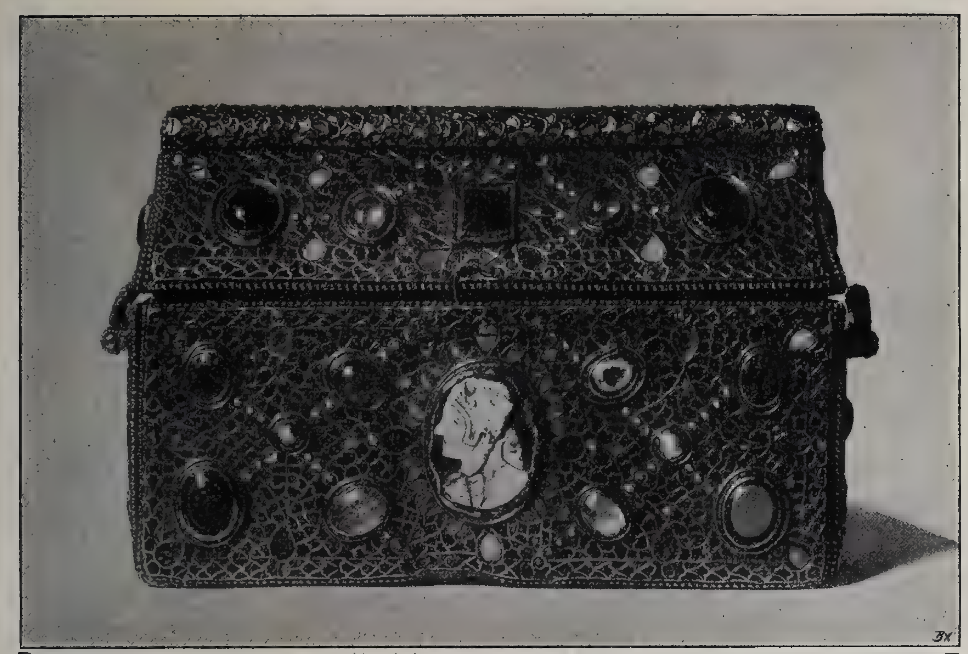
mäischen Ursprung des 4. Jahrhunderts: die roten Plättchen sind hier zu achtblättrigen Rosetten geordnet, die durchaus den Rosettenfüllungen des zwölfseitigen Kantharos von Petrossa gleichen. Auf der Krone Reccesvinths [Abb. 173] sind die eingelegten Granaten zu antiken Lorbeerzweigen zusammengestellt; die Ränder des Reifens dagegen umzieht oben und unten in Zellenglas das Kreisornament vom Diptychon der Theodelinda. Aus dem antiken Ornament stammen ferner die Glieder der Ketten, die vom oberen Rand des Kronreifens zu dem Kristallknauf emporlaufen, durchbrochene Herzblätter, die eine Palmette einschließen. □



Abb. 173: Votivkrone des Königs Reccesvinth im Clunymuseum, Paris

Die übrigen Kronen, deren eine von einem Abt Theodosius gestiftet ist, sind wesentlich einfacher, obwohl auch ihnen der kostbare Schmuck der großen tropfenförmig herabhängenden Steine nicht fehlt. Fünf von ihnen bestehen aus offenem Gitterwerk, zusammengesetzt aus goldenen Oliven und runden Steinen auf den Kreuzungspunkten. Wichtiger für die Erkenntnis des im westgotischen Kunstgewerbe herrschenden Stiles und seiner Quelle ist eine unter den Kronen des Clunymuseums, deren Reif mit einer rings umlaufenden durchbrochenen Rundbogengalerie verziert ist. Daß dieses antike Motiv von Byzanz her übernommen ist, ergibt sich aus dem Ornament einer weiteren Krone, die ganz mit Hilfe der den Germanen sonst wenig geläufigen Treibarbeit verziert ist. Den oberen und unteren Rand dieser Krone begleitet in regelmäßigen Wellen eine Ranke, die in jede Biegung ein halbherzförmiges Blatt entsendet, also die von der Antike geschaffene, späterhin von der romanischen wie von der sarazenischen Kunst weitergebildete Wellenranke in zwar einfacher, aber keineswegs barbarisierter Gestalt. □

Eine so starke Aufnahme und treue Wiedergabe byzantinischer Elemente ist bei den Goten in ihrer Geschichte begründet: Frühzeitig christianisiert, hatten sie von allen Germanenstämmen in der engsten Berührung mit Ostrom gestanden und sich willig, aber zum Schaden ihrer



□ Abb. 174: Reliquiar in S. Maurice □

politischen Widerstandskraft, der Romanisierung unterworfen mit dem Erfolg, daß Jornandes ihre Bildung der griechischen fast gleichstellte, 'Graecis paene consimiles'. □

DIE GERMANISCHE RICHTUNG □

Die kunstgewerblichen Arbeiten derjenigen Völkerschaften, die weniger der Versuchung ausgesetzt waren, ihr Volkstum zugunsten einer höheren Gesittung preiszugeben, bieten in stilistischer Hinsicht doch ein wesentlich verschiedenes Bild. Der Unterschied kommt namentlich in dem Überwiegen der volkstümlichen Metallarbeiten unter den Grabfunden diesseits der Alpen zum Ausdruck. Aber auch in den kostbaren Geräten mit Zellenmosaik ist der barbarische Charakter stärker ausgeprägt. □

Von burgundischer Arbeit besitzt das uralte Kloster SAINT MAURICE im Kanton Wallis neben der mit Granaten bedeckten Goldfassung einer antiken Sardonyxvase ein durch die Meisterbezeichnung wichtiges Denkmal [Abb. 174]. Es ist ein rechteckiges Reliquienkästchen mit Satteldach, vorn und an den Schmalseiten ganz mit roter, grüner und blauer Zellenverglasung auf Gold bedeckt; aus diesem Grunde heben sich runde Steine und antike Kameen in glatter Fassung ab, unter sich durch eingelegte Perlreihen verbunden. Die Zellen sind ganz unregelmäßig gestaltet und man kann nur mit Mühe erkennen, daß sie mit der Absicht einer Musterbildung geordnet sind. Die Rückseite ist viel einfacher behandelt: Auf dem Dach bilden in seltsamen Biegungen aufgelötete Drähte ein verschlungenes Linienmuster ganz unantiken Charakters; die senkrechte Wandfläche enthält in die Rauten eines Netzmusters verteilt die Inschrift, welche uns die Namen des Bestellers und



□ Abb. 175: Scheibenfibel aus Wittislingen □

des Klosters S. Maurice, der Stifter und der Künstler überliefert: TEUDERIGUS PRESBITER IN HONURE SCI MAURICII FIERI IUSSIT AMEN. NORDOALAUS ET RHILINDIS ORDENARUNT FABRICARE. UNDIHO ET ELLO FICERUNt. Die Zellen des wulstförmigen Kammes oder Firstes auf dem Satteldach sind, da auf der gebogenen Fläche die Glasplättchen nicht dauerhaft zu befestigen waren, mit weißem, grünem und blauem Email ausgeschmolzen, ein Zeichen, daß das Reliquiar dem Ende der Merowingerzeit, wahrscheinlich erst der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, angehört. Was dieses Werk von den byzantinischen Arbeiten derselben Technik aus dem Grab Childerichs und von den byzantinisierenden Denkmälern der Longobarden und Goten unterscheidet, das ist ebensowohl die weitaus rohere, unbeholfenere Behandlung des Zellenmosaiks, als auch namentlich die der griechisch-römischen Überlieferung schon sehr fernstehende Musterbildung, die nicht bloß barbarisches Unvermögen, sondern in den verschlungenen Linien der rückwärtigen Dachseite auch germanische Erfindung verrät. □

Von den Werken des berühmten Goldschmieds der Franken, des heiligen Eligius, der im 7. Jahrhundert für die Merowingerkönige Clotar II. und Dagobert gearbeitet hat und als Bischof von Tournai starb, ist nichts mehr vorhanden. Denn der bronzene Thronsessel des Königs Dagobert in Paris ist ein römisches Werk, dessen antike Gestalt nur durch einige romanische Zutaten etwas verundeutlicht wird. Wir wissen nur aus einer alten Abbildung, daß der 1792 vernichtete Kelch von Chelles, den die Überlieferung dem heiligen Eligius zuschrieb, mit geometrisch gemustertem Zellenmosaik dicht bedeckt war. □

In DEUTSCHLAND hebt sich der Inhalt des Grabes von Wittislingen im Bayrischen Nationalmuseum über die Menge der bescheideneren landläufigen Schmuckstücke mit Zellenglas schon durch die besonders gute Arbeit hoch empor. Die Hauptstücke sind eine Scheibenfibel [Abb. 175] und eine längliche Fibel mit halbrundem Kopf und gewölbtem Bügel [Abb. 176], beide mit Granaten in Zellen und mit Goldfiligran ausgestattet. Die zweite Fibel trägt auf der Rückseite in Niello eine nur teilweis lesbare lateinische Widmung mit dem Namen des Verstorbenen 'Uffila vivat in deo'. Der Name hat zwar gotischen Klang, der Stil der Arbeit aber deutet eher auf einen Zusammenhang mit der benachbarten longobardischen Kunst, denn das Grab enthielt auch Teile von dünnen Goldblechkreuzen mit gestanztem Flechtwerk, wie solche in großer Zahl den Longobardengräbern in Südtirol und Norditalien entnommen worden sind. □

Die Wittislinger Scheibenfibel gibt — als ein Beispiel unter vielen Hunderten — ein sehr deutliches Bild jener durch die germanische Phantasie bewirkten Um-

wandlung spätrömischer Elemente, welche im weiteren Verlauf der Entwicklung die als urgermanisch geltenden Wurmornamente und Tiermuster hervorgebracht hat. Hier wiederholen die auf filigranbesetztem Grunde liegenden Bänder aus Granatzellen noch unverkennbar und kaum entstellt ein antikes Bandgeflecht, wie es die Germanen durch die römischen Keilschnittbronzen — meist Gürtelschnallen —, dann durch die auch in Provinzstädten überall vorhandenen Mosaikfußböden in römischen Gebäuden und vielleicht auch durch spätantike Stickmuster, ähnlich denjenigen der Koptenstoffe, kennen lernen konnten. Das antike Flechtwerk wurde, mehr als die Wellenranke, die Spiralen und geometrischen Muster, die ergiebigste Quelle für das Ornament des frühen Mittelalters, nicht nur in der Metallarbeit, sondern auch in der Baukunst und Steinplastik, namentlich der Lombardei. Die Zeit hatte aber das Gefühl für die klassische Linienführung der Flechtbänder verloren; sie wurden unsicher und in eigentümlichen, dem antiken Rhythmus widersprechenden Windungen geführt, oft spitzwinklig geknickt und weitmaschig auseinandergezogen [vgl. Abb. 177]. Auf diesem Wege der Barbarisierung entstand ein namentlich in den volkstümlichen, anspruchsloseren Bronzefibeln und tauschierten Eisenfibeln viel verwendetes Flechtwerk germanischen Stils, dessen spätrömischer Ursprung oft nur mit Hilfe der weniger barbarisierten Zwischenglieder erkennbar wird. Das schon früher erwähnte Zerlegen ursprünglich zusammenhängender Flechtmotive in lose Schnörkel hat die Entfremdung vom antiken Vorbild gefördert. Auch dieser Vorgang wird durch das Filigran der beiden Wittislinger Fibeln dargestellt. □



□ Abb. 176: Uffilafibel aus Wittislingen □

Da die jugendliche Phantasie der Germanen in den abstrakten Bandgeflechten keine ausreichende Befriedigung fand, hat sie ihnen durch die Verbindung mit Tiermotiven Inhalt und Leben eingeflößt. Der Meister der Wittislinger Scheibenfibel hat, ohne die Linien der Bandschleife wesentlich zu ändern, diesen Zweck erreicht, indem er in die äußeren Kurven acht Schlangenköpfe einfügte und somit das römische Bandmotiv in ein germanisches Wurmornament wandelte. Das ist nur eine Anfangsstufe in der Entwicklung des Tierornaments; die nordische und irische Kunst, die zeitlich und örtlich der spätrömischen Quelle ferner standen,

haben die Umbildung bis zum Überwuchern des Tierelements und zur völligen Selbständigkeit des neuen Stiles fortgeführt. Urgermanisch ist das Tierelement seiner Abstammung nach ebensowenig wie das Flechtwerk. Viele Einzelheiten der Tierornamentik sind in spätrömischen Metallarbeiten schon enthalten; die Tierköpfe am Fußende der Fibeln, die krummschnäbligen Vogelköpfe, die Fibeln in Form von Fischen, Bienen und Vögeln, das alles war dem römischen Kunstgewerbe schon zu eigen, und die Beweisstücke in emailliertem oder im Keilschnitt gearbeitetem Bronzegerät sind ausreichend vorhanden und von Alois Riegl veröffentlicht. Die Übergangsstufen und Wandlungen der Tierbilder in der Hand barbarischer Meister lassen sich namentlich an den von Joseph Hampel bearbeiteten Gräberfunden aus Ungarn verfolgen. □

Germanisch aber ist die Phantasie, welche die Tiermotive mit dem Flecht- und Rankenwerk in eine unlösbare Verbindung gebracht hat, germanisch ist die vom antiken Rhythmus abweichende Linienführung und vor allem die bis zum äußersten durchgeführte Stilisierung, die gestaltungskräftig genug war, um die von der Antike übernommenen Elemente zu selbständigen Kunstformen umzubilden. □

Erst aus dem 8. Jahrhundert, als die Blütezeit der Zellenverglasung schon im Schwinden war, sind neben den kleinen Schmucksachen auch einige größere Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst mit dieser germanisierten Ornamentik erhalten. □

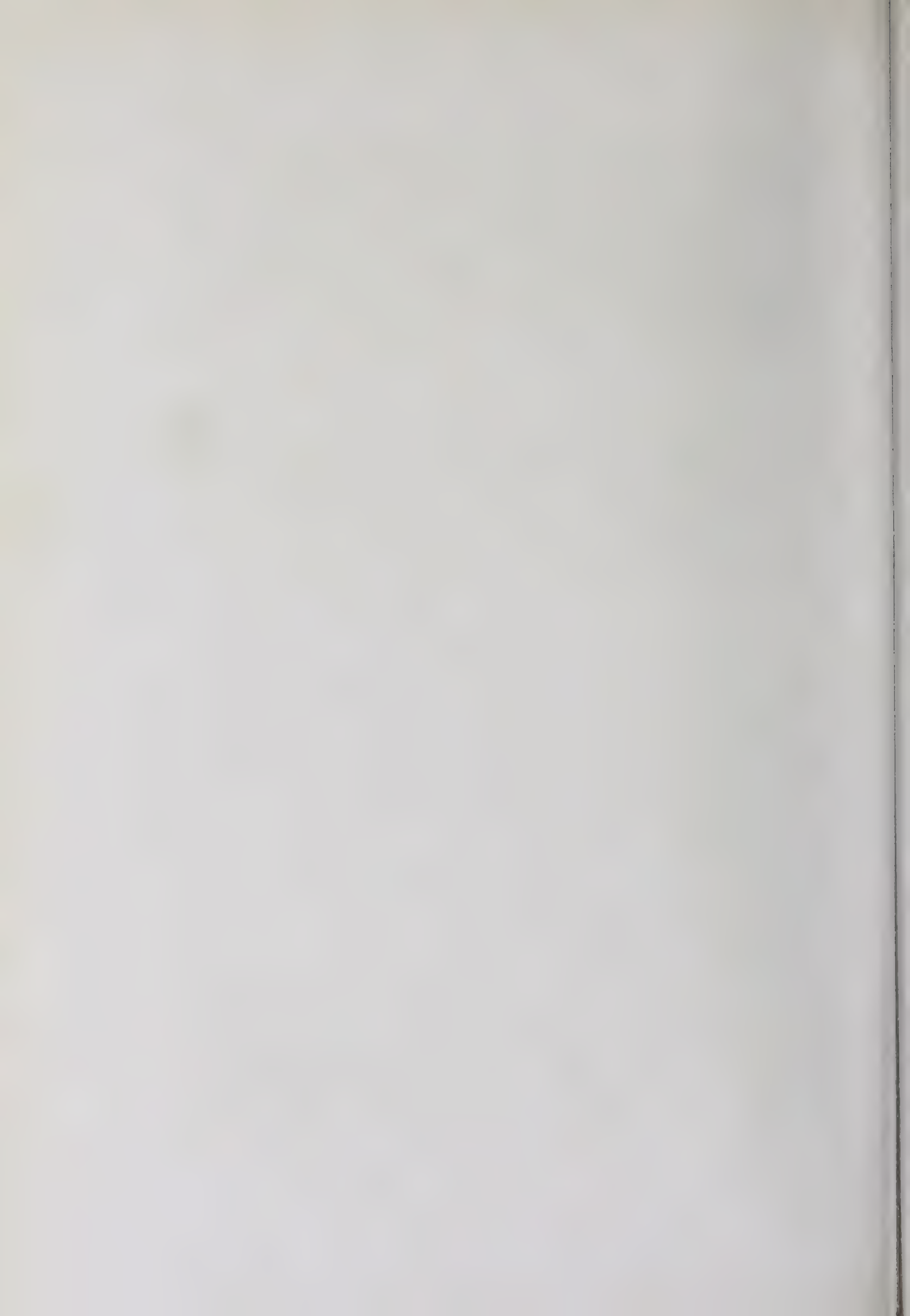
Die Kirche von SAINT BONNET-AVALOUZE besitzt ein Reliquienkästchen von der im frühen Mittelalter häufigen Taschenform, dessen Holzkern allseitig mit vergoldetem Kupferblech belegt ist. Vorn sind neben einem Kreuz aus Zellenglas vier höchst unsicher gezeichnete Bandverschlingungen, hinten zwei Kreuze und zwei Halbfiguren in der allerprimitivsten und unbeholfensten Weise getrieben. Auf etwas höherer Stufe steht ein ähnliches Reliquiar in S. Benoit sur Loire. Hier bildet das getriebene Bandwerk regelmäßig verschlungene Kreise, welche die in dieser Zeit unendlich oft verwendeten Kreuze und Sterne umschließen; darüber ist eine Reihe von sechs Engeln dargestellt in einer Ausführung, die nicht anders als barbarisch genannt werden kann. Das dritte Reliquiar dieser Gattung, im Domschatz zu CHUR [Abb. 177] ist nur mit den lockeren Bandschlingen verziert, ungefähr in der Zeichnung, wie sie an lombardischen Bauten des 8. Jahrhunderts vorkommt [Baptisterium von Cividale]; im Mittelfeld der mit einem Flickstück des 11. Jahrhunderts ergänzten Rückseite ist das Schlangenmotiv der Wittislinger Scheibenfibel wiederholt. □

Bei weitem das bedeutendste Denkmal der germanischen Kunstrichtung, das sozusagen ihren ganzen Formenschatz und ihre Technik vereinigt, ist der wuchtige, über 25 cm hohe TASSILOKELCH in Kremsmünster. Der Fußrand trägt die Widmung: TASSILO DUX FORTIS LIUTPIRC VIRGA REGALIS. Die Gemahlin des letzten Agilulfingers war die Tochter des letzten Longobardenkönigs Desiderius; daher 'ein königlicher Sproß'. Der Bayernherzog Tassilo hatte das Kloster Kremsmünster 777 begründet, 788 verlor er Land und Freiheit durch Karl den Großen. Die Herstellung des Kelches fällt also bereits in die Zeit Karls; da er aber in keiner Weise von den romanisierenden Kunstbestrebungen des Franken-



TASSILOKELCH IN
KREMSMÜNSTER








□ Abb. 177: Reliquiar im Domschatz zu Chur □

königs berührt erscheint, darf man ihn noch den verwandten Arbeiten des frühen Mittelalters anreihen [vgl. Tafel]. Der Kelch ist aus Kupfer; er zeigt auf der Kuppa die Brustbilder des Heilands und der Evangelisten nebst ihren Symbolen, auf dem Fuß vier Heilige. Die übrige Fläche ist ganz mit schwer vergoldeten Ornamenten übersponnen, deren Grund im Keilschnitt tief ausgegraben ist. Es stehen hier, in Randstreifen, Rauten und Zwickelfelder verteilt, die spätrömischen Erinnerungen wie Palmettenblätter und Wellenranken neben den völlig germanisierten Motiven, dem lockeren Bandgeflecht und den in Flechtwerk auslaufenden und davon umschlungenen Tieren. Auch das vom Diptychon der Theodelinda und der Krone Reccesvinths bekannte Muster aus Kreisen ist am Kelchknauf zu sehen. So sicher und geläufig der Künstler aber diese auf zahllosen Fibeln oft und oft wiederkehrenden Ornamente behandelt, so wenig ist er der Figurenzeichnung gewachsen. Er arbeitet auch hierbei mit einem am germanischen Volksschmuck ausgebildeten Verfahren: Alle von der glatten Fläche stehen gebliebenen Teile sind mit fest haftendem, stellenweis durch den Kupferkelch hindurchgenietetem Silberblech bedeckt, auf dem die Innenzeichnung in Niello ausgeführt ist. □

Die Form des Tassilokelches mit dem steil ansteigenden und in flüssiger Kurve in den Kugelknauf übergehenden Kegelfuß ist typisch für diese Zeit. Ganz ähnlich geformt, aber unverziert, ist der Kupferkelch des heiligen Ludgerus von 788 in WERDEN an der Ruhr, etwas weniger schlank gebaut der ursprünglich mit Gold plattierte Kupferkelch aus Petöhaza in Ödenburg. Auf Fuß und Kuppa ist Bandgeflecht eingraviert, und der Knauf trägt die Bezeichnung des deutschen Goldschmieds: GUNPALD FECIT. □

Zur Stiftung Tassilos zählen nach der Überlieferung zwei Leuchter in Kremsmünster, aus dreiseitigem Fuß, hohem, mit drei Kugelknäufen versehenem Schaft und flachem Lichtteller gebildet. Die dem Kelch gleiche Herstellungsart aus vergoldetem und zum Teil mit Silber beschlagenem Kupfer, sowie ein den Schaft umziehender Ornamentstreifen aus verschlungenen Tieren macht die zeitliche Zusammengehörigkeit der Leuchter und des Kelches sehr wahrscheinlich. Ein neues Motiv, das bereits auf die künftige Entwicklung des germanischen Elementes im romanischen Kunstgewerbe hinweist, sind die in runder Plastik dem Fuß der Leuchter aufgelegten phantastischen Tiere. □



Abb. 178: Bucheinband aus Lindau, 8. Jahrhundert

Ein blühender und langlebender Zweig der germanisierten Völkerwanderungskunst war in IRLAND nach der von Frankreich ausgehenden Christianisierung der Insel, ungefähr vom 6. Jahrhundert ab, aus der gleichen spätrömischen Wurzel entsprossen. Die auf die reine Flächenverzierung gerichtete Begabung der Iren, vielleicht auch das Nachwirken vorrömischer Erinnerungen, verliehen der irischen Kunst frühzeitig ein selbständiges Gepräge. Da sie in der Buchmalerei den fruchtbaren Boden ihrer ersten Entfaltung fand, erhielt sie von vornherein einen kalligraphischen Charakter. Ein unendlich wechselndes Spiel der Linien, die in schwierigen, kunstvoll ausgeklügelten Durchkreuzungen sich verschlingen und verflechten, wurde ihr höchstes Ziel. Die irische Kunst ist darin das abendländische Gegenstück zu der sarazenischen Arabeske, die von der antiken Ranke ausgehend, durch eine verwandte Geistesrichtung verarbeitet, schließlich zu ähnlichen naturfremden Ergebnissen gelangte. □

Die Grundlagen des irischen Ornaments sind ebenso wie bei dem germanisierten Ornament des Festlandes die Bandgeflechte, Mäander und geometrischen Muster spätrömischer Abkunft und die Spirale mit ihren Nebenformen. Die letztere hat in Irland eine größere Rolle gespielt als bei den Germanen des Festlandes und durch ihre vielseitige Verwendung den Eindruck nationaler Eigenart verstärkt. Im Verlauf der Entwicklung treten dann auch die Tierornamente zu den linearen Elementen hinzu und werden mehr als anderwärts in kalligraphischem Sinne stilisiert und dem Flechtwerk unterworfen. □

Es ist bezeichnend für die auf dem gemeinsamen Ursprung beruhende Verwandtschaft der irischen Kunst mit der germanischen des Festlandes, daß der Tassilokelch wiederholt dem deutschen Kunstgewerbe abgesprochen und rundweg als ein Werk irischer Missionäre erklärt worden ist. Wohl mit Unrecht. Denn trotz einiger Spuren eines im Donaugebiet durch die Geschichte der Klostergründungen ganz erklärlichen irischen Einflusses, wie der Technik des silberplattierten Kupfers, enthält der schon seiner Form nach deutsche Kelch doch kaum ein Ornament, das nicht an alemannischen, fränkischen oder longobardischen Fibeln nachweisbar wäre, wohl aber solche Muster, die wie das Kreisornament der irischen Kunst fehlen. □

Vielseitigen und nachhaltigen Einfluß hat die irische Buchmalerei auf die festländische namentlich in karolingischer Zeit durch die Vermittlung von englischen Mönchen und durch Klosterschulen, wie S. Gallen, ausgeübt. Im Kunstgewerbe aber sind ähnliche Rückwirkungen weniger bemerklich, schon deshalb, weil die noch erhaltenen irischen Metallarbeiten zumeist erst dem 10. bis 12. Jahrhundert angehören, einer Zeit also, in der auf dem Festland die germanische Ornamentik wieder in den Hintergrund getreten war. Eins der ältesten Denkmäler ist die Rückseite eines Buchdeckels aus dem Lindauer Nonnenkloster, jetzt in der Sammlung Pierpont Morgan [Abb. 178]. Die Fläche gliedert ähnlich dem Diptychon Theodelindas ein flaches Silberkreuz, von Zellenglasbändern eingefaßt und mit Kupferschmelzplatten belegt, die in primitiver Zeichnung die Halbfigur Christi darstellen. Zellenglas und Schmelzplättchen mit Tieren wechseln auf dem Rand. Den Grund füllen vier Bronzetafeln mit dicht verschlungenen Drachen und Schlangen, eine Flachreliefarbeit des reinsten irischen Stils. Das Zellenglas weist das Werk in das 8. oder 9. Jahrhundert. Auch wenn es, was nicht unwahrscheinlich ist, in S. Gallen entstand, kann es doch nur der irischen Kunst zugerechnet werden. Die charakteristischen Erzeugnisse der irischen Metallkunst, Gehäuse für Handglocken, die als Reliquien der ersten Verbreiter des Christentums gelten, dann die kreisförmigen, doppelseitig verzierten Fibeln mit verschiebbarer Nadel [Abb. 179], wie die Fibeln von Tara und Ardagh, Bischofstäbe und Kreuze, die ganz mit dem Flecht- und Tierornament übersponnen sind, haben sich in dieser Form niemals auf dem Festland eingebürgert. Die Hauptwerke haben die Museen des Landes selbst, namentlich die Royal Irish Academy in Dublin, geborgen. Datierbare Kunstwerke, wie die Gehäuse der Culanusglocke und der Patricksglocke aus der Zeit um 1100, der Deckel des Molaise-Evangeliars aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, das große Vortragskreuz von Cong aus dem Jahre 1123 zeigen, daß diese rückständig gewordene Kunst des Inselreichs ohne merkliche Auffrischung durch fremde Elemente sich mindestens bis in die Zeit des romanischen Stils die volle Lebenskraft und Reinheit bewahrt hat. □



□ Abb. 179: Irische Schnalle □

Es ist wahrscheinlich, daß das irische Kunstgewerbe durch Vermittlung der Angelsachsen in den mit gleicher Zähigkeit und Abgeschlossenheit an alten Über-



□ Abb. 180: Nordische Truhe, im Nationalmuseum zu München □

lieferungen hängenden skandinavischen Ländern an der OSTSEE Nachahmung gefunden hat. Zeugen eines nordischen Nachlebens des frühmittelalterlichen Stils sind die goldenen Schmucksachen aus Hiddensoe im Museum von Stralsund und der KORDULASCHREIN im Dom zu Kammin an der Ostsee. Das ovale Holzgehäuse des Kastens und das kielbootähnlich gewölbte Dach bekleiden geschnitzte Knochenplatten in Bronzefassung. In ganz flachem Relief sind Tiere in dicht verschlungenem Bandwerk dargestellt. Die Bronzestreifen zeigen gravierte Ranken mit Palmettenblättern und Bandgeflecht; sie endigen in plastische Tierköpfe mit stark hervorquellenden Augen. Ein quadratischer Kasten ganz gleicher Arbeit im Münchener Nationalmuseum [Abb. 180] soll aus dem Besitz der heiligen Kunigund, der Gemahlin Kaiser Heinrichs II., stammen. Mit dieser Datierung auf den Anfang des 11. Jahrhunderts steht das Ornament nicht in Widerspruch. Den irischen Arbeiten noch enger verwandt erscheint ein kleines Bronzereliquiar mit Satteldach im Nationalmuseum zu Kopenhagen und ein ähnlich gestaltetes Kästchen von Walroßzahn in Bronzefassung, mit Runeninschriften, das aus Gandersheim in das Braunschweiger Museum gelangt ist. □

□ □ □

Versuchen wir zum Schluß aus der verwirrenden Menge der über ganz Europa verstreuten und zum großen Teil unscheinbaren Denkmäler die Grundzüge der kunstgewerblichen Entwicklung des frühesten Mittelalters herauszuschälen und bloßzulegen, so sehen wir ZWEI STRÖMUNGEN am Werke, die kurz gefaßt als die BYZANTINISCHE und die GERMANISCHE zu bezeichnen sind. □

Die erste führt eine oströmische Errungenschaft, die Goldarbeit mit Zellenverglasung, fort, ohne daß die Absicht selbständiger Weiterbildung im Sinne einer Germanisierung zu bemerken ist. Die zweite Strömung entspringt aus spätrömischer Quelle, aber umgewandelt durch die eigene Phantasie der Barbaren, gelangt

sie zu einem neuen, germanisch gewordenen Stil. Ihr Arbeitsfeld ist vornehmlich das Kleingerät aus unedlen Metallen, während die byzantinische Richtung in den kostbaren Stoffen, Gold und Edelsteinen sich entfaltet. Obwohl sie sich vielfach berühren und vermengen, gehen sie doch im Grunde getrennt nebeneinander her, weil sie verschiedenen Zwecken dienen: die Goldarbeit ist die HOFKUNST, die dem Geschmack der höher gebildeten, das heißt stärker romanisierten oder gräcisierten fürstlichen und kirchlichen Kreise entspricht; die germanische Richtung ist die VOLKSKUNST der noch barbarischen und daher national empfindenden Massen.

Die byzantinische Richtung ist älter, denn die Germanen hatten sie im Gebiet der spätgriechischen Kunst, sei es in Südrußland, sei es in Ostrom, als fertiges Vorbild vorgefunden und übernommen. Daher ist ihre Entwicklung in den vier Jahrhunderten bis zu den Karolingern und noch darüber hinaus keine ansteigende, sondern eine fallende; kein Aufblühen, sondern ein Ausleben und langsames Welken. Dieser Verlauf wird offenbar, wenn man die Werke dieses Stiles vom Anfang der Völkerwanderung mit denjenigen aus dem 8. Jahrhundert auf Form, Ornament und Technik vergleicht. Der Schatz von Petrossa enthält noch kaum entartet die klassischen Gefäßformen des Kantharos und der Weinkanne; auch der Kelch von Gourdon aus dem 5. Jahrhundert läßt noch das antike Vorbild erkennen. Danach aber ist nichts mehr von ähnlichen Gefäßformen überliefert. Die figürliche Darstellung in Treibarbeit geht fast vollständig verloren; den Götterfiguren der getriebenen Schale von Petrossa stehen die barbarischen Gestalten auf dem später zu besprechenden Reliquiar von Herford [vgl. Abb. 181, 182] gegenüber. Dieses Stück nebst dem verwandten Reliquiar von S. Maurice zeigt auch am besten den Tiefstand, auf den die Technik der Zellenverglasung und ihre Musterbildung im 8. Jahrhundert heruntergekommen waren. □

Ganz anders ist der Verlauf bei der Volkskunst. Sie beginnt mit unbeholfenen und mehr oder minder entstellenden Nachbildungen der Formen und der Technik, welche die den Fall des Reiches überlebenden Reste des spätrömischen Kunstgewerbes ihr darboten. Sie entfaltet sich freier und gewinnt an Selbständigkeit, je weiter sie sich zeitlich und örtlich von dieser Quelle entfernt. Ihre reichsten und vollendetsten Schöpfungen, der Tassilokelch und die irischen Arbeiten, stehen am Schlusse dieses Zeitalters und reichen in das nächste hinein. Die Volkskunst hat keine so glänzenden Schätze aufzuweisen wie die byzantinisierende Fürstenkunst. Aber ihre bescheidenen Werke bergen in der phantastischen Ornamentik die lebensvollen Keime, die in der romanischen Kunst, als die Zeit des Byzantinismus abgelaufen war, wiederum Früchte tragen sollten. □

□ □

KAPITEL VII ◆ DIE ZEIT DER KAROLINGER □

Das Zerlegen des ununterbrochen fließenden Verlaufs der Kunstentwicklung in bestimmt umgrenzte geschichtliche Abschnitte, die notwendigen Hilfsmittel der Darstellung, ist ohne einige Willkür nicht durchführbar. Auch die Begrenzung des Zeitalters der karolingischen Kunst ist davon nicht ganz frei. Schon der Umstand,

daß das Geschlecht der Karolinger in Frankreich bis 987, in Deutschland nur bis 911 geherrscht hat, verursacht einige Unklarheit; noch mehr aber der über die Dauer der fränkischen Dynastie hinaus gleichmäßig aufsteigende Verlauf der kunstgewerblichen Stilentwicklung. Denn so scharf einschneidende und das ganze Abendland durchdringende Wandlungen des Kunstwollens wie diejenigen, welche die Gotik vom romanischen Stil und die Renaissance von der Gotik scheiden, sind in der vorromanischen Zeit von Karl dem Großen ab nicht aufgetreten. Die Ausdrucksmittel, mit welchen das karolingische Kunstgewerbe des 9. Jahrhunderts gearbeitet hat, werden im 10. Jahrhundert vermehrt und verbessert; aber die Richtung und die Ziele der Kunsttätigkeit und auch ihre Träger bleiben im wesentlichen noch bis in das 10. Jahrhundert dieselben. Daher ist es mit Schwierigkeit verbunden, das karolingische Kunstgewerbe aus inneren Gründen von dem der ottonischen Zeit abzutrennen. Nur der Anfang steht fest. □

Denn man darf die vielfältigen Bemühungen Karls des Großen um die Pflege einer antikisierenden Kunst in seinen germanischen Ländern wirklich als die Grundlage eines neuen Stils, der KAROLINGISCHEN RENAISSANCE betrachten, wenn auch die Früchte dieser Saat vielfach erst unter den Nachfolgern des ersten Kaisers gereift sind. □

Die Absicht Karls, der erfüllt von der großen Idee des alten Imperiums sein gewaltiges politisches Werk durch die Wiederaufrichtung des römischen Kaisertums gekrönt hatte, war darauf gerichtet, auch auf dem Gebiet der literarischen Bildung und der Kunst an die Überlieferung der frühchristlichen Antike wieder anzuknüpfen und die lateinische Kultur im germanischen Reich zu erneuern. Die Ausführung konnte dem Gedanken nicht ganz entsprechen. Seine Helfer und Berater im Werke der Kulturförderung, die Einhart, Ansegis und Alkuin und deren zahlreiche Nachfolger in den Klosterschulen Frankreichs und Deutschlands, waren nicht in der Lage, einseitig und klassizistisch in der Wahl der Vorbilder vorzugehen. Sie haben aus mannigfaltigen Quellen geschöpft und das Gute genommen, wo sie es fanden. So wurde die irisch-englische Ornamentik, obwohl sie am weitesten vom römischen Geist sich entfernt hatte, mit offenen Armen in die karolingische Buchmalerei aufgenommen. Syrisch-orientalische und lombardische Elemente fanden Verwertung. Das gegebene Vorbild aber und die reichste Fundgrube blieb die Kunst von Byzanz, die allein seit den Tagen Konstantins als der lebendige Träger der antiken Überlieferung erschien. Auch in Ravenna und Rom trafen die Karolinger, welche die römische Kunst suchten, auf die rhomäische, namentlich zur Zeit Karls, als der Bildersturm einen Schwarm griechischer Künstler nach Italien getrieben hatte. □

Nicht nach dem Gehalt ureigener, selbständiger Schöpferkraft darf man daher die Bedeutung der karolingischen Renaissance für das abendländische Kunstgewerbe bemessen, sondern nach den Fortschritten, die sie, wenn auch mit fremder Hilfe, über die Stufe der frühmittelalterlichen Kunst hinaus erreicht hat. Die zahlreich erhaltenen Werke ihres bevorzugten Kunstzweiges, der Buchmalerei und der damit eng verbundenen Elfenbeinschnitzerei, zeigen am deutlichsten, wie außerordentlich viel gewonnen wurde. Es ist vor allem die Darstellung der

menschlichen Figur, in antiker Gewandung und in der Zeittracht, in bewegter und zusammenhängender Gruppierung. Über das Relief hinaus ist die karolingische Renaissance bis zur freien Plastik der Metzer Erzstatuette Karls des Großen im Carnavalet-Museum vorangeschritten. Das antike Ornament des Akanthus und der Ranken, der Palmetten und Kymatien, der Bogenstellungen und andere Bauformen in dekorativer Verwendung wurden dem Formenschatz wieder einverleibt; die klassizistischen Verzierungen auf den Rahmenprofilen der Bronzetüren des Aachener Münsters legen Zeugnis dafür ab, mit welchem Verständnis bereits die Künstler des ersten Kaisers den neu erworbenen Besitz zu verwerten wußten.

Alle diese Errungenschaften sind auch der GOLDSCHMIEDEKUNST, die für uns noch weit über dieses Zeitalter hinaus fast der einzige Vertreter des Kunstgewerbes bleibt, zugute gekommen und haben ihre Erscheinung von Grund aus verändert. □

Man darf sich allerdings nicht verhehlen, daß die in geringer Zahl hinterlassenen Goldschmiedewerke des 9. Jahrhunderts nur ein sehr unvollständiges Bild gewähren können. Sie geben uns keinen Aufschluß über den Zustand des den weltlichen Ansprüchen des Volkes dienenden Kunstgewerbes. Denn es sind uns ausschließlich Gegenstände kirchlicher Bestimmung überliefert. Ob sie nicht nur für die Kirche, sondern auch von der Kirche, das heißt von geistlichen Künstlern geschaffen worden sind, das ist mit Sicherheit nicht mehr festzustellen. Es ist aber zum mindesten in hohem Grade wahrscheinlich, daß die vom karolingischen Hofe begünstigten Sitze der Kunsttätigkeit, die Klosterschulen, welche am Rhein und in Tours, Reims, Corbie, Metz, Fulda und anderwärts die Buchmalereien und Elfenbeinschnitzereien schufen, auch die Goldschmiedekunst in den Bereich ihrer Wirksamkeit mit einbezogen. Dafür spricht neben urkundlichen Quellen, wie den Berichten über die Tätigkeit Tutilos von Sankt Gallen, die sehr nahe stilistische Verwandtschaft, die zwischen einigen Goldarbeiten des 9. Jahrhunderts und den Buchmalereien der Schule von Reims besteht. Sicher ist jedenfalls, daß die Kirche sowohl durch ihre Klosterschulen und Werkstätten, wie auch als der vornehmste Besteller und Abnehmer des Kunstgewerbes einen maßgebenden Einfluß auf die Stilentwicklung der Goldschmiedekunst geübt hat. Und da die Geistlichkeit der berufene Träger und Pfleger der lateinischen Bildung war, wirkte ihr Einfluß naturgemäß fördernd und treibend auf die antikisierende Richtung, im Sinne der karolingischen Renaissance. Diese entsprach somit dem Geschmack und den Bestrebungen der höfischen Kreise und des Klerus. □

Wie weit die Renaissance darüber hinausgegangen ist, ob sie auch in den breiten Schichten des Volkes Wurzel gefaßt hat, diese Frage bleibt offen, denn leider sind die Zeugnisse des bürgerlichen Kunsthandwerks, das in den vorangehenden Jahrhunderten die germanische Ornamentik hervorgebracht und die Mengen volkstümlicher Schmucksachen geliefert hatte, vom 9. Jahrhundert ab vom Erdboden verschwunden. Völlig erloschen und ausgestorben war es aber gewiß nicht. Denn wir werden sehen, daß im 12. Jahrhundert, als die karolingische Renaissance und die gräcisierende Kirchenkunst der Ottonen verwelkt waren, das erstarkte bürgerliche Gewerbe an die im Verborgenen fortlebenden Überlieferungen der germani-



Abb. 181 u. 182: Reliquiar Wittekinds aus Enger, Vorder- und Rückseite. Kunstgewerbemuseum, Berlin

schen Volkskunst wieder anknüpfte und sie mit neuem Leben erfüllte. Die Ursache, warum dieser Zweig des Kunsthandwerks auf die Dauer von zwei Jahrhunderten fast spurlos in die Dunkelheit versinkt, liegt einerseits im Aufhören der heidnischen Bestattungsgebräuche und damit der Gräberbeigaben auch in den Ländern diesseits der Alpen, andrerseits in der herrschenden und alles überschattenden Stellung, welche die Kirche im Kunstleben des karolingischen und ottonischen Zeitalters eingenommen hat.

Die Wirkungen der antikisierenden Bestrebungen kommen in der Goldschmiedekunst nur langsam zum Ausdruck. Die FRÄNKISCHEN ARBEITEN aus der Zeit Karls des Großen selbst erscheinen davon noch kaum berührt. Sie führen vielmehr die byzantinische Zellenverglasung in der heruntergekommenen Form weiter, welche die Reliquiare von S. Maurice und S. Bonnet-Avalouze vertreten. Ein Zeugnis dessen ist das taschenförmige Reliquiar im Berliner Kunstgewerbemuseum [Abb. 181, 182], das aus dem Dionysiusstift in ENGER bei Herford, der Grabkirche des Sachsenherzogs Wittekinds herstammt und daher den Geschenken zugerechnet wird, die König Karl dem Herzog zu seiner im Jahre 785 vollzogenen Taufe übergeben hat. Die getriebenen Halbfiguren des segnenden Heilands zwischen Engeln und der Maria zwischen Heiligen auf der Rückseite stehen auf der tiefen Stufe des Reliquiars von S. Benoit sur Loire und des Tassilokelches. Das lockere Bandgeflecht der Unterseite, die den Tieren der Tassiloleuchter in Kremsmünster gleichenden fünf Löwen auf dem Kamme der Bursa, auf der Schauseite die Gemmen in schlichter Fassung und die verbindenden Goldbänder mit roh gearbeiteter Zellenverglasung, alles das hält sich durchaus noch in den Grenzen des vorkarolingischen Stiles. Nur eine Neuerung ist vorhanden: Zwischen die Zellenglasbänder sind zehn goldene Kästchen eingelegt, die einen ganz unbeholfenen Versuch des Zellenschmelzes darstellen. Die Anregung dazu mögen byzantinische Goldschmelze gegeben haben;

die Ausführung aber behilft sich mit den Mitteln der älteren germanischen oder irisch-englischen Metallarbeit. Jedes Kästchen enthält die Darstellung eines Vogels, einer Schlange oder eines Fisches von germanischer Stilisierung. Undurchsichtige Glasflüsse von unreinen Farben, regellos durcheinander gemischt, füllen die Zellen der Zeichnung und des Grundes.

Solches undurchsichtiges Email ist auf kupfernen Scheibenfibeln und gelegentlich, wie das Reliquiar von S. Maurice und der irische Buchdeckel aus Lindau [vgl. Abb. 178] zeigen, auch an anspruchsvollerem Kirchengerät als verkümmerter Ausläufer des spätrömischen Kupferschmelzes in den Alpen, im Rheinland und in England während des vorkarolingischen Mittelalters vereinzelt verwendet worden. Die Neuerung am Wittekindreliquiar liegt nur in der Herstellung der Zeichnung durch goldene Zellen. Wir werden auf dieses Schmelzwerk später zurückkommen. □



Abb. 183: Psalter Karls des Kahlen in der Nationalbibliothek □ zu Paris □

Ein weiteres Beispiel für das Fortleben des alten Stils ist ein im Rhein bei Nymwegen gefundenes fränkisches Reliquienkästchen aus vergoldetem Kupfer im bischöflichen Museum zu Utrecht. Die Rankenornamente dieses kleinen Kästchens sind noch im alten Keilschnittverfahren ausgeführt und von rotem Zellenglas umrahmt. Noch lange hat sich dieser Stil in abgelegenen Gegenden erhalten; das ganze gleichartige Kästchen von Beromünster in der Schweiz wird durch den Namen des Stifters Propst Warnebert dem 10. Jahrhundurt zugewiesen. □

Der reiche Einband der Psalterhandschrift Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek bedeutet in der Metallarbeit noch keinen erheblichen Fortschritt, obwohl er wahrscheinlich in der Klosterschule von Corbie, einem bedeutenden Sitz der karolingischen Kunst, zwischen 846 und 862 für den kunstsinnigen König selbst gefertigt worden ist. Auf der Vorderseite [Abb. 183] umrahmen die geschnitzte Elfenbeinplatte dicht gereihte Steine in glatter Fassung, dazwischen sind schleifenartige Kreuze aus schmalen Silberbändchen aufgelötet; rückwärts liegen Rosetten aus Granaten in einem Grund von derbem Silberfiligran. Beides, der dichte Edelsteinbelag und das Filigran, ist schon an longobardischen Werken des 7. Jahrhunderts, der Krone Theodelindas und Scheibenfibeln aus Castel Trosino vorgebildet. □



□ Abb. 184: Patene Karls des Kahlen im Louvre. □

Die verschwenderische Anhäufung von Edelsteinen und Perlen blieb trotz des etwas barbarischen Geschmacks auch späterhin noch wegen der stofflichen Kostbarkeit eine beliebte Verzierung; das ursprünglich zu einer Votivkrone gehörige Goldkreuz König Berengars I. [gest. 924] und ein taschenförmiges Reliquiar im Schatz von Monza, sowie eine ähnliche, durch mancherlei Überarbeitung entstellte Bursa in der Wiener Schatzkammer sind Beispiele aus spätkarolingischer Zeit. □

Der Abtei von S. Denis hatte Karl der Kahle [gest. 877] eine prachtvoll geschnittene antike Onyxschale nebst einem ebenfalls antiken Serpentinteller geschenkt, die durch edelsteinbesetzte Goldfassungen in Kelch und Patene umgewandelt waren. Die Schale hat im 19. Jahrhundert ihre karolingische Fassung verloren; die Patene im Louvre ist unversehrt, und ihr breiter Goldrand ist ein gut beglaubigtes Denkmal der fränkischen Hofkunst aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Auch hier dasselbe Bild altüberkommener Technik: glattgefaßte Perlen und Steine, dazwischen Granaten in Goldzellen. Die letzteren haben sich aber von den geometrischen Mustern der Vorzeit befreit, die flachen Steine sind herz- und blattförmig geschnitten und zu blütenartigen Formen zusammengestellt [Abb. 184]. □

Dieselbe Wandlung zu freierer Musterbildung hat die Zellenverglasung gleichzeitig auch in der christlichen Goldschmiedekunst SPANIENS durchgemacht. Ihr Hauptwerk ist ein silberner Reliquienschrein der Kathedrale von Astorga, laut Inschrift ein Geschenk des Königs Alfonso III. von Oviedo [866—910] und seiner Gemahlin Ximene. Die sehr roh getriebenen Engelfiguren und Palmetten auf den Seiten des Schreines sind von rotem und grünem Zellenglas in Blatt-, Herz- und Rautenform umrahmt. Gleichartig verziert ist eins der beiden großen Goldkreuze aus dem Jahre 878, die derselbe König Alfonso für die Kirche von Oviedo 'in Castello Gauzon' anfertigen ließ. In dieser Form ist die Zellenverglasung noch in das 10. Jahrhundert hinübergegangen; wir werden ihr an deutschen Arbeiten der Ottonenzeit wieder begegnen. □

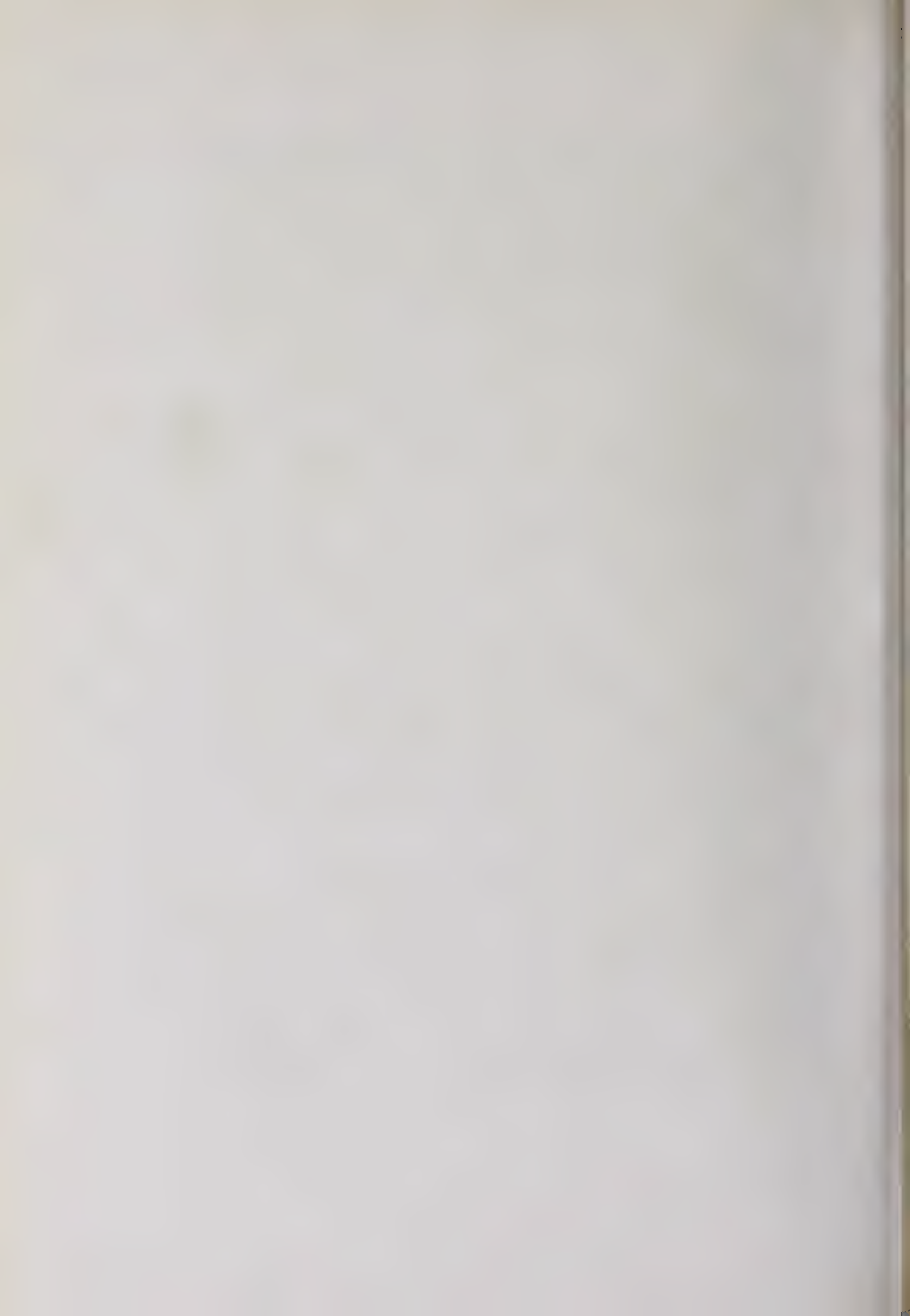
Nicht im Lande der Franken, sondern in ITALIEN hat sich das erste vollendete Goldschmiedewerk des neuen Stils, der karolingischen Renaissance erhalten. Es ist der Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand, die kostbare Altarbekleidung, welche alle vier Seiten der Mensa schmückt, weitaus das hervorragendste Denkmal des vorromanischen Kunstgewerbes. □

Der Paliotto besteht aus meisterhaft getriebenen Reliefbildern, von Goldblech auf der Vorderseite, rückwärts und seitlich von vergoldetem Silber, in einer Umrahmung von breiten Leisten, die in regelmäßigem Wechsel mit Goldschmelzplatten und Edelsteinen in Filigranfassung bedeckt sind und zum Glanze des Gol-



PALIOTTO VON WOLVINIUS IN
MAILAND · TEIL DER RÜCKSEITE





des die Farbigkeit hinzubringen. Der Rahmen gliedert die Vorderseite in drei große Felder nebeneinander; davon enthalten die äußeren je sechs viereckige Reliefbilder, das Mittelfeld ist durch ein Kreuz in neun Felder zerlegt. Auf jeder Schmalseite des Altars umschließt ein rautenförmiger Rahmen ein aufgelegtes Kreuz aus Email und Edelsteinen, welches Heilige anbeten und Engel umschweben.

Die getriebenen Bilder sind mit Ausnahme von drei im 16. Jahrhundert ersetzten Platten der Vorderseite einheitlich in Stil und Ausführung, wenn auch nicht von einer Hand allein gemacht. Im Mittelfeld der Stirnseite thront Christus zwischen den Evangelistensymbolen und den zwölf Aposteln. Die zwölf Felder daneben geben Bilder aus dem Leben und Leiden Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, die entsprechenden Platten der Rückwand ebensoviel Darstellungen aus dem Leben des Patrons von Mailand, S. Ambrosius, durch Inschriften in klarer Kapitalschrift erläutert. Das Mittelfeld der dreiteiligen Rückwand mit vier Rundbildern hat urkundliche Bedeutung für die Geschichte des Kunstwerkes [s. Tafel]. Die oberen Kreise enthalten die Erzengel Gabriel und Michael, die zwei Kreise darunter den Besteller des Werkes, Erzbischof Angilbert II. von Mailand [824—866] und den Künstler selbst mit der Beischrift VVOLVINIVS MAGISTER PHABER, beide in demütig gebeugter Haltung vor dem heiligen Ambrosius stehend und dessen Segen empfangend. Angilbert, ein Reliquiar als Symbol der Stiftung in den Händen, ist als lebender Kirchenfürst mit einem viereckigen Nimbus dargestellt. □

Eine über den Rahmen der Rückseite hinlaufende metrische Inschrift beglaubigt in Worten die Tatsache der Stiftung Angilberts, die überdies noch bestätigt wird durch eine Urkunde des Erzbischofs vom 1. März 835, in der er die Klosterkirche des heiligen Ambrosius und den Altar, den er darin neu errichtet, der Obhut des neu eingesetzten Abtes übergibt. Dadurch ist die Entstehung von Wolvins Meisterwerk in den Jahren vor 835 über jeden Zweifel hinaus vollkommen gesichert und es bleibt nur die Frage, aus welcher Quelle dieser Künstler seine hohe Kunst geschöpft hat. □

Ein Grieche war Wolvinius nicht; der Name kann ebensowohl italienisch wie germanisch sein; auch letzteres wäre in der Lombardei nichts Auffälliges. □

Seine Leistung ist bewundernswert in jeder Hinsicht, sowohl in der Anordnung und Verteilung des großen Bilderstoffes, wie in der Ausführung des Einzelnen. Er vermag in den ziemlich flach behandelten Reliefs den dargestellten Vorgang deutlich und übersichtlich zu erzählen, namentlich in den weniger figurenreichen Bildern der Ambrosiuslegende. Die schlanken Gestalten sind erfüllt von Leben, ihre Glieder treten unter der bald antiken, bald zeitgemäßen Gewandung deutlich hervor, und die Falten folgen richtig der Haltung und Bewegung des Körpers. □

Dazu kommt die außerordentlich sichere und feine Behandlung des GOLDSCHMELZES, dessen Farbenpracht in reichstem Maße zum Schmuck des Rahmens herangezogen ist. Die einfachen Ornamente, teils geometrische Muster, teils Blattbildungen in weiß, rot und verschiedenen blauen Schmelzen auf durchsichtig grünem Grunde, sind in der frühen Art der byzantinischen Zellentechnik ausgeführt, welche die ganze Goldfläche von Rand zu Rand mit den Schmelzfarben be-



□ Abb. 185: Reimser Buchdeckel von 870 in München □

deckt. Daneben kommen auch im grünen Grund ausgesparte Goldornamente vor, also Grubenschmelz. Figürliche Darstellungen hat Wolvinius nur in den acht Schmelzscheiben mit Frauenköpfen versucht, welche die Rundbilder der Rückseite umgeben. □

Es verknüpft nun augenscheinlich und unverkennbar eine nahe Stilverwandtschaft die Reliefbilder Wolvins mit den allerdings erheblich jüngeren Goldreliefs auf dem Codex aureus in München, auf dem Ciboriumaltar Kaiser Arnulfs in der Reichen Kapelle daselbst, und mit den Reliefs auf der Vorderseite des erwähnten Buches aus Lindau in der Sammlung Morgan. Diese Arbeiten hat Swarzenski mit überzeugenden Gründen einem Goldschmiede der Kunstschule von REIMS zugewiesen, weil sie ganz im Stile derjenigen Reimser Buchmalereien gehalten sind, die wie der Utrechter Psalter von der angelsächsischen Kunst herstammen. Daraus ergab sich der Schluß, daß auch Wolvinius aus dieser fränkischen Klosterwerkstatt nach Mailand gekommen sei. Es wird auch berichtet, daß Angilbert II. fränkische Mönche zur Ausschmückung seiner Kirche nach Mailand berufen habe. □

Der goldene Einband des CODEX AUREUS [Abb. 185], das vollendetste Goldschmiedwerk nachweislich fränkischer Herkunft, kann nun nicht vor 870 entstanden sein. In diesem Jahre ist auf Befehl Karls des Kahlen der Evangelienkodex von Beringer und Liuthard geschrieben und gemalt worden. Nach S. Denis geschenkt, kam er 892 in den Besitz Kaiser Arnulfs, der ihn dem Kloster Sankt Emmeram in Regensburg überließ. Dort wurde das Buch im Auftrage des Abtes Ramwold zwischen 980 und 993 von den Mönchen Aribo und Adalbert aufgefrischt und übermalt. Der goldene Deckel aber ist dabei nicht verändert worden. Denn der erwähnte Lindauer Bucheinband verbindet gleichartige Goldreliefs im Reimser Stil mit derselben überaus feinen und künstlichen Edelsteinfassung, welche den Codex aureus besonders auszeichnet. Diese Fassung — byzantinischer Abkunft — setzt jeden von einem Kranze kleiner Akanthusblätter gehaltenen Stein und jede Perle auf zierliche Bogengalerien aus Filigran oder auf Säulchen und kelchförmige Träger. Die ältesten Beispiele solcher Filigranfassungen hat der Paliotto. Den Grund zwischen den Steinen des Codex aureus füllen, wie auf der genannten Patene Karls des Kahlen, Blättchen aus rotem Zellenglas. □

Das Tragaltärchen in München, welches Kaiser Arnulf 890 bestellt und ebenfalls 893 dem Emmeramskloster geschenkt hat, ist überragt von einem 'Ciborium', einem Baldachinüberbau aus vier durch Rundbögen verbundenen Säulchen und einer flachen Decke, die wiederum vier kurze Säulen mit einem kreuzförmigen Giebeldach trägt. Der Holzbau ist mit Goldblech bekleidet und mit Edelsteinen geziert; die Dachflächen enthalten getriebene Goldplatten, die gleich denjenigen auf dem Codex aureus Bilder aus dem Leben Christi darstellen und unzweifelhaft aus derselben Werkstatt stammen. □

Der Paliotto Wolvins ist demnach vierzig bis fünfzig Jahre älter als die genannten Goldarbeiten aus Reims. Die Zeitfolge der Denkmäler erweckt daher einige Bedenken gegen die Annahme, daß Wolvin die Errungenschaften des nordfränkischen Kunstgewerbes nach Italien verpflanzt habe und sie zwingt uns, ein umgekehrtes Verhältnis zwischen der italienischen und fränkischen Goldschmiedekunst in Erwägung zu ziehen. Denn die dem Codex aureus vorausgehenden Werke, wie der nach 846 entstandene Psaltereinband Karls des Kahlen und die Patene aus S. Denis, zeigten die Goldarbeit in den fränkischen Klosterschulen noch auf einer viel tieferen Stufe, noch mit den Mitteln der Vorzeit, ganz schlichten Steinfassungen, Zellenglas und derbem Filigran sich behelfend. Diesen Eindruck bestätigt ferner eine nur in Abbildung bekannte sehr anspruchsvolle Stiftung Karls des Kahlen für S. Denis, ein Altaraufsatz, der in der Form einer offenen Rundbogenfassade, ähnlich den Kanonbogen in den karolingischen Evangelienbüchern, aufgebaut und dicht mit Juwelen besetzt war, jeder figürlichen Treibarbeit aber entbehrte. □

In Italien dagegen reicht die Plastik in Edelmetall weiter zurück: Papst Gregor III. ließ um 740 silberne Relieffiguren für Sankt Peter und Leo III. solche um 800 für Sankt Paul in Rom anfertigen. Das dem Paliotto zeitlich nahestehende Goldkreuz Ludwigs des Frommen in S. Maria bei S. Celso in Mailand, das trotz späterer Überarbeitungen doch einige Reste der ursprünglichen Goldreliefs bewahrt hat, war zuerst ebenfalls im Besitz des Klosters S. Ambrogio und kann daher eher für die Lombardei als für eine fränkische Werkstatt in Anspruch genommen werden. □

Gegen die Reimser Schulung Wolvins, dessen Kennzeichnung als Magister Phaber nicht gerade auf einen geistlichen Künstler deutet, spricht besonders seine Beherrschung des Goldemails. Die Reimser Arbeiten, auch der späteren Blütezeit, zeigen davon keine Spur; Zellenschmelz von der Gattung des Paliotto begegnet uns im nordfränkischen Kunstbereich erst viel später im 10. Jahrhundert an den Werken der Trierer Schule. Das einzige Beispiel ähnlicher Emails in Frankreich bietet das Circumcisionsreliquiar in Conques, ein Geschenk Pipins von Aquitanien [gest. 838]. Die Schmelzplättchen auf diesem hauptsächlich mit Filigran und einer getriebenen Kreuzigungsgruppe verzierten Kästchen sind in der Tat den mailändischen verwandt, aber sie sind nachträglich darauf angebracht und zudem ist nicht erweislich, ob das Reliquiar eine fränkische Arbeit ist. □

Bei einem italienischen Goldschmied ist die hohe Fertigkeit im Schmelzwerk, ebenso wie in der Treibarbeit, als eine Folge der engen und unmittelbaren Be-

ziehungen zur byzantinischen Kunst eher erklärlich. Schon im Anfang des 9. Jahrhunderts ließ Abt Isulf VIII. von Montecassino über dem Hauptaltar seines Klosters einen silbernen Ciboriumaufbau mit Emailschmuck errichten. Wahrscheinlich entstammen der lombardischen Goldschmiedekunst des 9. Jahrhunderts auch die dem Paliotto verwandten Goldemails der eisernen Krone in Monza. Diese kleine, durch einen Eisenreif im Inneren versteifte Votivkrone ist zwar ein älteres Werk aus der Völkerwanderungszeit; aber die Zellenschmelzplatten sind bei einer Wiederherstellung zugefügt und können wohl der Zeit Wolvins angehören. □

Mit Bestimmtheit läßt sich die Frage, ob der Mailänder Altar der italienischen oder der fränkischen Kunst zuzurechnen ist, infolge des geringen Denkmälerbestandes aus dem 9. Jahrhundert nicht beantworten. Vielleicht würden die zugrunde gegangenen fränkischen Werke aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, wie der Altaraufbau, den Bischof Hincmar von Reims [844—865] über den Reliquien des heiligen Remigius errichten und mit figürlichen Reliefs schmücken ließ, die verbindende Brücke zwischen dem Paliotto und den späteren Reimser Goldsachen schlagen. Aber aus den alten Beschreibungen dieses und mancher ähnlichen Werke ist über ihren Stil nichts zu entnehmen. Urteilt man allein nach den vorhandenen Kunstwerken, so kann man nur sagen, daß auch Italien schwerwiegende Gründe für sich hat. Die Frage ist von allgemeiner Bedeutung. Denn wenn der Mailänder Altar der italienischen Kunst zu belassen ist, so wäre damit klargestellt, daß der Aufschwung dieses Kunstgewerbes von der barbarischen Stufe zur karolingischen Renaissance sich in Italien während des ersten Drittels des 9. Jahrhunderts vollzogen hat, nicht in den nordfränkischen Kunstschulen, die erst im letzten Drittel aus dem Voranschreiten Italiens Nutzen gezogen haben. Auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst stellt sich dann diese Renaissance dar als eine selbständige Verwertung und Verarbeitung byzantinischer Errungenschaften durch die italienische Kunst, die wiederum als Vermittler zwischen Byzanz und Frankreich gedient hat. □

Bei dem engen Zusammenhange, der in den fränkischen Klosterwerkstätten der Reimser Schule die Goldschmiedekunst mit der Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei verknüpft, würde diese Vermittlerrolle Italiens zugleich die Quellen und Hilfen der gesamten karolingischen Renaissance beleuchten. □

□ □

KAPITEL VIII • DIE KLOSTERKUNST DES 10. UND 11. JAHRHUNDERTS □

Der Stil des karolingischen Kunstgewerbes hat sowohl das Geschlecht Karls des Großen als auch den Bestand seines schon im 9. Jahrhundert zerfallenden Reiches überdauert. Unverändert blieb auch im 10. Jahrhundert das Kunstleben aufs engste mit der Kirche verknüpft. Spurlos sind die Zeugen eines weltlichen Kunsthandwerks verschwunden. Die verheerenden Stürme erst der Normannen, dann der Ungarn, warfen die Entwicklung vieler alten Städte und damit des bürgerlichen Gewerbes wieder auf eine tiefe Stufe zurück. Den kulturellen Aufschwung

des Volkes hemmte die innere Zerrüttung, in Deutschland der Zwiespalt zwischen Reichsgewalt und Fürstenmacht. So wenig auch die Bischofsitze und Klöster verschont wurden von der Not der Zeit, in all' der Unruhe blieben sie doch die einzigen und berufenen Pfleger der Überlieferung auf dem Gebiet der geistigen und künstlerischen Tätigkeit. Nichts anderes als nur Kirchengerät ist uns erhalten. Deutlicher als vorher können wir in diesem Zeitalter erkennen, daß die Kirche nicht nur der größte und daher maßgebende Verbraucher kunstgewerblicher Erzeugnisse ist, sondern daß sie auch selbst die ausübenden Künstler und Handwerker bildet und bereit stellt. □

Namentlich in Deutschland, nachdem die ersten Herrscher aus dem sächsischen Kaiserhause mit starker Hand wieder gesicherte Zustände geschaffen hatten, treten die Klosterwerkstätten der Benediktiner an den Sitzen kunstsinniger Kirchenfürsten so sehr in den Vordergrund des ganzen kunstgewerblichen Betriebes, daß man wohl berechtigt ist, sie als dessen stärkste Führer und Träger zu betrachten und demgemäß das vorromanische Kunstgewerbe als eine Klosterkunst zu bezeichnen.

Die Geschichte des Klosters Sankt Gallen und seines vielseitigen Künstlers Tutilo zeigt uns die Mönche selbst an der Arbeit; daß Bischöfe wie Egbert von Trier und Bernward von Hildesheim ihre eigenen Werkstätten in persönlicher Teilnahme leiteten und förderten, wird durch Schriftquellen ebenso wie durch die erhaltenen Kunstdenkmäler bezeugt. Noch aus dem Ende dieser Epoche gibt das um das Jahr 1100 geschriebene Kunstlehrbuch eines Benediktiners von Helmershausen, die Schedula diversarum artium des Theophilus Presbyter, das vollständigste Bild einer Klosterwerkstatt, in der die Malerei und die Glasmalerei, der Metallguß und die Goldschmiedekunst nebst allen ihren Zweigen nebeneinander gepflegt wurden. □

Das Aufsteigen Deutschlands, dessen Könige nun dauernd die römische Kaiserwürde behalten, zur ersten Macht der abendländischen Christenheit hat sich im Kunstleben wiedergespiegelt. Denn unverkennbar verschiebt sich unter den Ottonen der Schwerpunkt der Kunsttätigkeit von Frankreich nach Deutschland. □

In stilistischer Hinsicht unterscheidet sich das kirchliche Kunstgewerbe des 10. und 11. Jahrhunderts von dem karolingischen durch die stärkere Anlehnung an byzantinische Vorbilder. Der Einfluß der nun ausgereiften griechischen Kunst ist vielleicht nicht viel tiefergehend gewesen, als vorher zur Karolingerzeit. Jedenfalls aber ist er viel offenkundiger und in den Edelmetallarbeiten durch die augenfälligen Merkmale des Ornaments und namentlich des Goldschmelzes in Zellentechnik leichter erweislich. □

1. DIE GOLDSCHMIEDEKUNST □

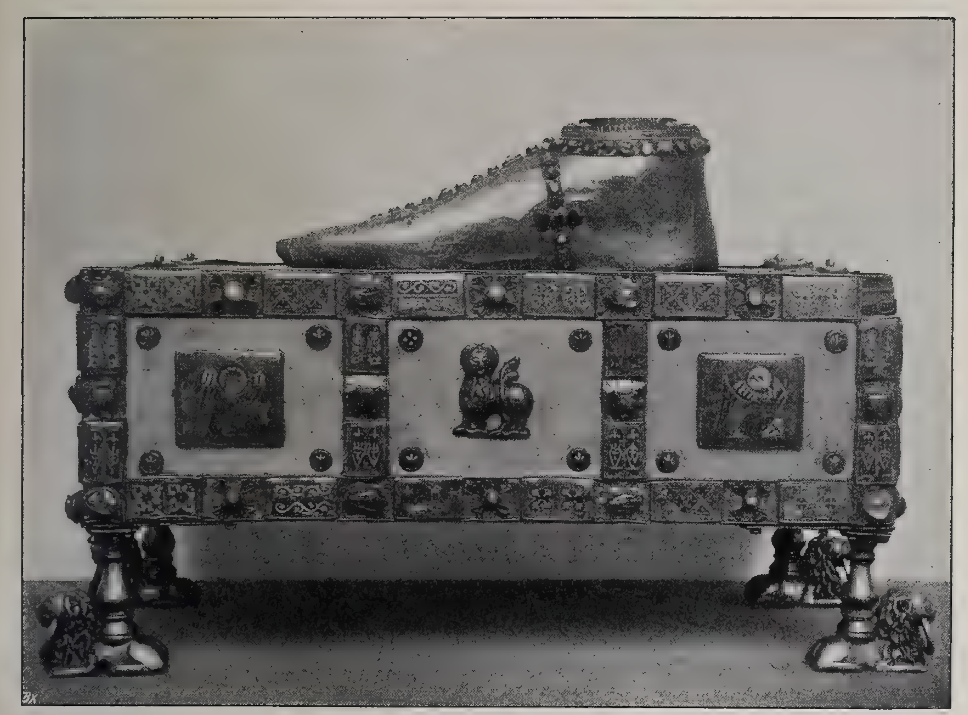
Über den Stand dieses führenden Kunstzweiges in DEUTSCHLAND zur Zeit Heinrichs I. und Kaiser Ottos des Großen sind wir nicht unterrichtet, denn die Reliquiare in der Schloßkapelle von Quedlinburg, welche die Überlieferung mit den Namen dieser beiden Herrscher verbindet, sind infolge späterer Umarbeitungen keine brauchbaren Zeugnisse. □

Es ist die Klosterwerkstatt von S. Maximin in TRIER, die uns zuerst unter Erzbischof Egbert [977—993] ein glänzendes Bild des ottonischen Kunstgewerbes

entrollt. Aus dieser Mönchschule ist neben zahlreichen Buchmalereien und Elfenbeinschnitzereien [letztere im Kaiser Friedrich Museum, im Louvre, in der Sammlung Figdor-Wien] eine stattliche Reihe gut beglaubigter Goldarbeiten hervorgegangen, die das Zusammenwirken von zwei Stilrichtungen, der karolingischen und der byzantinischen, in voller Klarheit darstellen. □

Die Trierer Werkstatt ist wohl nicht erst von Egbert ins Leben gerufen worden, denn die ausgedehnte Verwendung der Zellenverglasung, die ihre Werke kennzeichnet, ist nur durch einen vor die Zeit Egberts weit zurückreichenden Zusammenhang mit karolingischen Werkstätten des 9. Jahrhunderts zu erklären. Der Leitung des kunstsinnigen Bischofs, der auch die Reichenauer Schreib- und Malerschule für sich hatte arbeiten lassen, verdankt sie aber ihre hohe Blüte und ihren Ruf, der über die deutschen Grenzen hinausdrang. Ein wertvolles Zeugnis dafür ist ein Brief Gerberts von Reims, des nachmaligen Papstes Silvester II., an Egbert. Der gelehrte Freund Kaiser Ottos III. bittet im Auftrag des Reimser Erzbischofs Adalbero, Egbert möge die ihm übersandten Materialien zu einem bereits vorher bestimmten Werk verarbeiten, durch seine Kunst und 'cum adjectione vitri' veredeln. Anderen Briefen Gerberts ist zu entnehmen, daß es sich um die Bestellung eines Kreuzes handelte. Der Brief ist doppelt lehrreich, grade weil er aus Reims kam, wo die fränkische Goldschmiedekunst im 9. Jahrhundert ihre höchste Stufe erstiegen hatte, und weil darin die Anwendung des Emails ausdrücklich gewünscht wird, das demnach als ein besonders geschätzter Vorzug der Egbertschule galt. Denn mit der Adjectio vitri, dem Glaszusatz, ist jedenfalls der an den Trierer Werken in der Tat meisterhaft geübte Zellenschmelz gemeint. In Reims war also diese Kunst damals nicht bekannt. Der Brief Gerberts bestätigt ferner den Übergang der führenden Stellung im Kunstbetrieb von Frankreich an Deutschland und er beweist schließlich, daß Egberts Kunstpflege sich nicht auf bloße Aufträge beschränkte, sondern daß er selbst die Leitung seiner Schule ausgeübt hat. □

Das bedeutendste Werk der Egbertschule ist der dem Apostel Andreas geweihte Tragaltar [Abb. 186] im Domschatze zu Trier. Eine Nielloinschrift bezeugt, daß Egbert das Kästchen zur Bergung verschiedener Reliquien anfertigen ließ. Da unter diesen sich die Sandale des Andreas befindet, wurde ein mit Goldblech umhüllter Fuß auf dem Deckel angebracht, so daß für den Altarstein, eine Platte antiken Glases, nur wenig Raum übrig blieb. Die Langseiten des rechteckigen Holzkastens bekleiden Elfenbeintafeln, deren zarter Ton sich mit dem Glanz der umrahmenden Goldfassung, der Edelsteine und Schmelzplättchen zu einer ebenso reichen wie vornehmen Farbenwirkung vereinigt. Auf dem Elfenbein sind vier Schmelzplättchen mit den Evangelistenzeichen befestigt. Die Einfassung setzt sich zusammen aus kleineren Zellenschmelzstücken mit geometrischem und Rankenornament, unterbrochen von Goldfeldern, auf welchem Rundsteine abwechseln mit halben Perlen, die von flachen Almandinherzen in Zellenfassung umstellt sind. Das ist karolingische Überlieferung; denn in derselben Form war die Zellenverglasung verwendet an der Patene Karls des Kahlen und an dem Reimser Einband des Codex aureus von 870, während an griechischen Arbeiten diese lockere Musterbildung aus Granatzellen nicht vorkommt. Dagegen schließen sich die Zellen-



□ Abb. 186: Andreastragaltar, Egbertschule. Trier, Dom □

schmelze der Langseiten so eng wie möglich an byzantinische Vorbilder an, technisch wie stilistisch. Sie gehören zu der seit dem 10. Jahrhundert in Byzanz vorherrschenden Gattung, bei welcher die zur Aufnahme der farbigen Glasflüsse nötigen Gruben durch leichte Treibarbeit in eine Goldplatte eingetieft werden. Nur in diese flache Grube wurden die zarten Goldstege, welche die Zeichnung bilden, hochkant eingelötet, so daß um das Schmelzbild der Goldgrund in breiter Fläche zur Geltung kommt. Die griechische Art ist hier so genau nachgeahmt, daß man diese Goldschmelze des Andreasaltars für byzantinische Arbeiten halten könnte, wenn nicht andere Werke der Egbertschule die volle Beherrschung der Schmelzkunst in Trier außer Frage stellen würden. □

Grundverschieden ist die Ausstattung der Schmalseiten des Tragaltars. Auf dem Rand wiederholt sich zwar der übliche Wechsel von Zellenschmelz und Filigranfeldern mit Steinen und Granatherzen. Aber das Email ist nach dem älteren Verfahren hergestellt, welches im 10. Jahrhundert in Byzanz kaum mehr in Übung stand. Hier bedecken die Glasflüsse die ganze Fläche der Goldunterlage: sie werden am Außenrand ebenso durch hochkant aufgelötete Stege begrenzt, wie innerhalb der einzelnen Farbflächen des Ornaments. Das ist genau die Schmelzart des Mailänders Wolvinius und es ist sehr wahrscheinlich, daß der Trierer Werkstatt diese Kunst aus karolingischer Quelle, unmittelbar aus Italien oder auf dem Umweg über Frankreich überkommen ist. Eine merkwürdige Mischung von Rückständigkeit und fortschrittlichem Streben offenbart sich in der Verzierung inner-

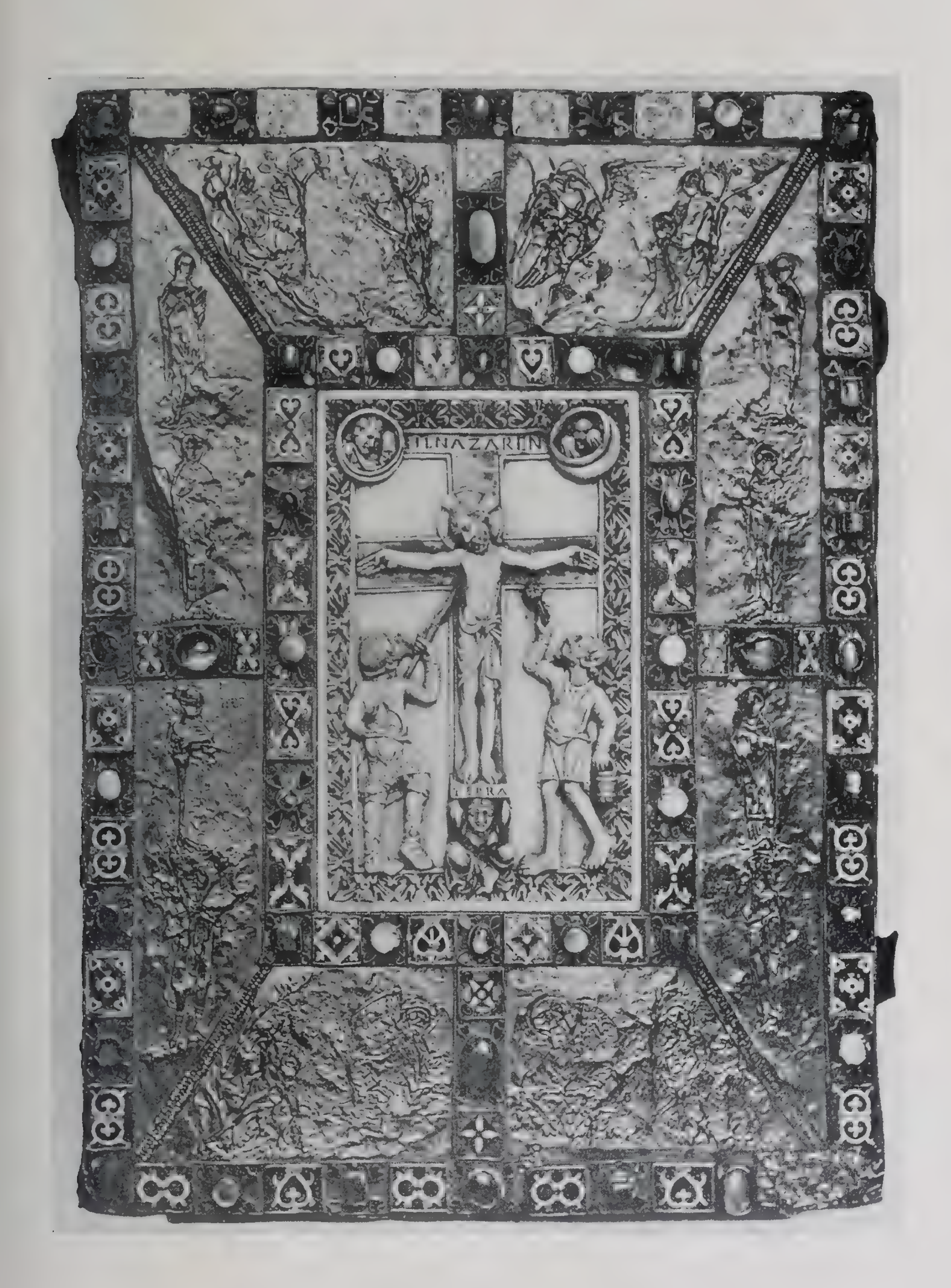
halb des Randschmuckes. Die Flächen sind durch vertieft gelegte Perlschnüre, ein beliebtes Motiv der griechischen Goldschmiede, in dreieckige und schuppenförmige Felder zerlegt, die mit roten Glasstücken oder Almandinen gefüllt sind. Darauf liegen aus Goldblech durchbrochen ausgeschnitten allerlei Tierbilder und die Evangelistenzeichen. Also ein Versuch, mit Hilfe der altgewohnten Zellenverglasung figürliche Muster herauszubringen. Als Mittelstück ist ein altes Kleinod der Völkerwanderungszeit verwertet, eine Rundscheibe von ungemein feinen Almandinzellen mit einer Goldmünze Justinians in der Mitte. □

Zum Inhalt des Andreasaltars gehört die goldene Kapsel eines Nagels vom Kreuze Christi, die unberührt vom griechischen Einfluß noch ganz auf dem Boden der heimischen Kunstübung steht. Die vierseitige Hülle mit breitem Knauf ahmt die Form des Nagels nach. Sie ist mit Zellenmosaik in der fränkischen Art des 9. Jahrhunderts und mit zwölf schmalen Platten aus Zellenschmelz belegt, die in Technik, Ornament und Farben, durchsichtiges Grün und Blau, undurchsichtiges Weiß, dem Wolviniusemail gleichen. Mit der einfachen geometrischen Musterung in den drei Grundfarben begnügt sich auch noch ein goldener Rahmen im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg; seine Herkunft aus der Egbertwerkstatt wird durch die herzförmigen Almandinzellen beglaubigt. Auf derselben Stufe steht das goldene Egbertkreuz in Maastricht, dessen Rand Schmelzstücke der Wolviniusart umziehen. Die goldene Hülle des Petrusstabes in Limburg, erst im 19. Jahrhundert dem Trierer Dom entfremdet, trägt eine ausführliche Inschrift, die berichtet, daß dieses Reliquiar 980 im Auftrag Egberts angefertigt worden ist. Hier sind die Trierer Schmelzwirker bereits zu figürlichen Schmelzbildern vorgeschritten. In die Zeit der Reife Egbertischer Kunstpflege führt uns der 46 cm hohe Einband einer bilderreichen Handschrift aus dem Kloster Echternach im Museum von Gotha [s. Tafel]. Alle Künste, welche die Trierer Meister beherrschten, sind an diesem Prachtwerk vereinigt: die Elfenbeinschnitzerei im Mittelfeld, Zellenschmelz und Zellenglas, Filigran und Perlschnüre, dann flache Treibarbeit in Gold für die Flächen zwischen dem äußeren und inneren Rahmen. Der Einband ist das einzige Denkmal, das für die Verbindung der Kaiserin Theophanu mit der Egbertschule Zeugnis ablegt. In den zarten, leider arg zerdrückten Goldreliefs ist neben den Paradiesesflüssen, Evangelistenzeichen und sechs Heiligen die Kaiserin selbst als Stifterin des Kunstwerks mit der Beischrift Theophaniu Imp. abgebildet, ihr gegenüber ihr Sohn Otto III. Nur auf diesen ist die Inschrift Otto Rex zu deuten. Das Werk ist also während der Regentschaft Theophanus zwischen 983 und ihrem Todesjahr 991 ausgeführt. Für die schon in Reims meisterhaft geübte Treibarbeit in Gold bedurften die Trierer Künstler der griechischen Vorbilder nicht; trotzdem verraten die feierliche Haltung der schlanken Gestalten und die senkrecht fließenden Gewänder doch einen starken Einschlag byzantinischen Geschmacks. □

Das Trierer Email ist gelegentlich auch in auswärtigen Werkstätten verwendet worden. Auf dem Einband eines Metzer Evangeliars der Pariser Nationalbibliothek [Manuscr. lat. 9383] sind in die Goldarbeit des Randes zehn Schmelzplatten eingefügt, die in Ornament und Technik vollkommen den Emails auf den Schmalseiten des Andreasaltars gleichen, während die schöne Elfenbeintafel des 10. Jahr-



CODEX VON ECHTERNACH
HERZOGL. MUSEUM, GOTHA


NAZAREN

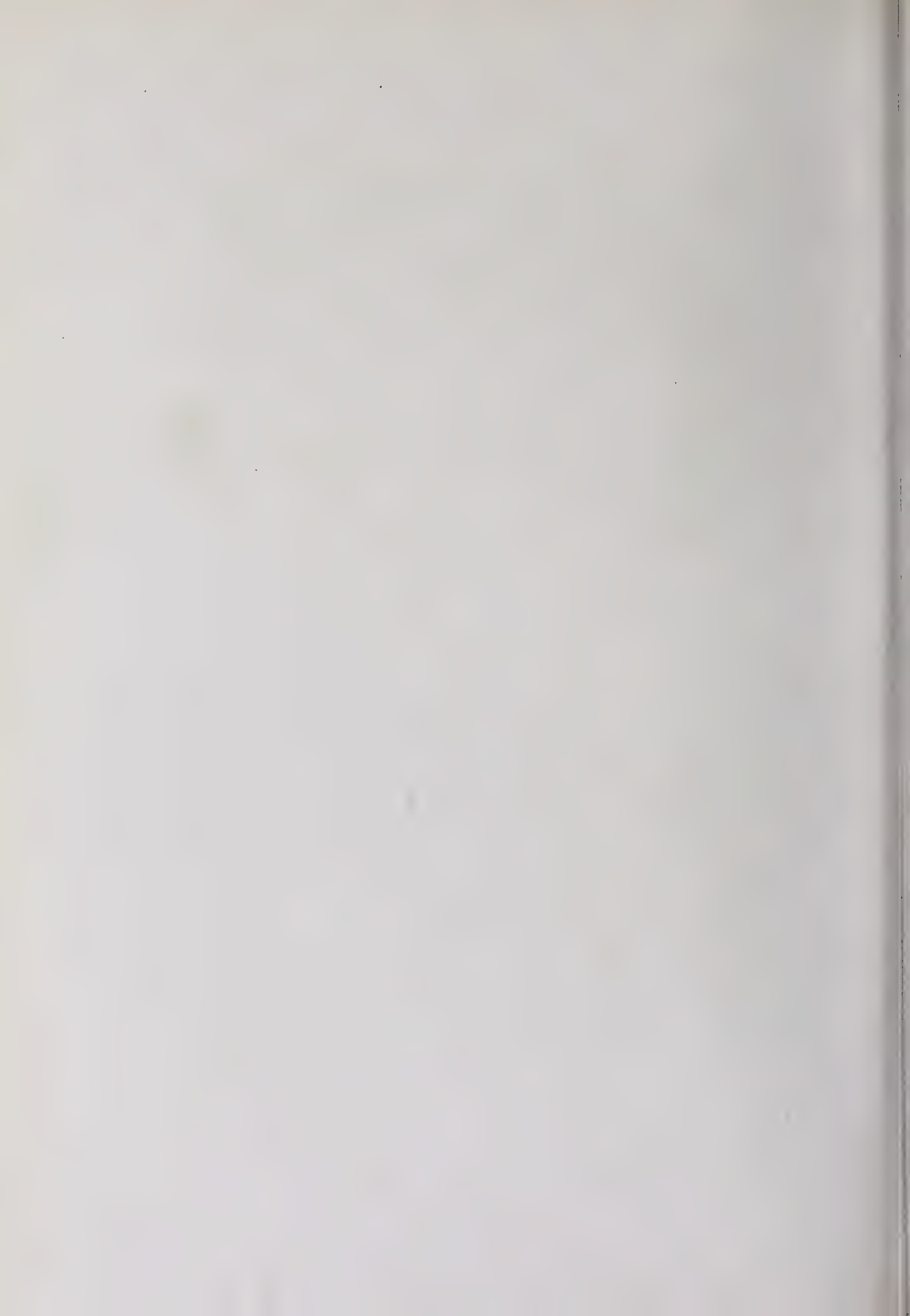






Abb. 187: Silberplatte von der Kanzel Heinrichs II. in Aachen □ Abb. 188: Mantelschließe in Mainz, □ 11. Jahrhundert □

hunderts in der Mitte des Einbands wie die Handschrift selbst der an Elfenbeinwerken außerordentlich fruchtbaren Kunstschule von Metz angehören. □

Zellenschmelzstücke der Trierer Gattung finden sich ferner auf dem ursprünglich byzantinischen, aber zum großen Teil in Deutschland ergänzten Felixreliquiar des Aachener Münsterschatzes, das im übrigen keine Verwandtschaft mit den Werken der Egbertschule aufweist. □

Die in AACHEN selbst geschaffenen und in der Münsterkirche bewahrten Denkmäler der Ottonenzeit stehen nicht auf derselben Stufe der Stilentwicklung wie die Trierer Kunstwerke. Denn dieser alte Sitz karolingischer Kunst gewährte dem byzantinischen Element nur zögernd Eingang. Die 17 goldenen Reliefplatten mit figurenreichen Bildern aus dem Leiden Christi und mit Einzelfiguren, von einer Altartafel herrührend, die wahrscheinlich Otto III. um das Jahr 1000 gestiftet hatte, sind noch echte Nachkommen der spätkarolingischen Goldplastik. In derselben Werkstatt sind augenscheinlich die getriebenen Goldplatten eines gleichzeitigen Evangelienbuchdeckels entstanden, in dessen Randverzierung die vom Psalter Karls des Kahlen bekannten Kreuze aus aufgelöteten Goldbändchen wiederkehren. Nur in dem Mittelstück aus Elfenbein und einigen bescheidenen Zellenschmelzplättchen des Einbands kommt auch der byzantinische Geschmack zum Worte. □

Die Kanzel, die Heinrich II. als König, also vor 1014, dem Aachener Dom schenkte, haben spätere Ergänzungen sehr entstellt; von den ursprünglichen Silberfüllungen ist noch eine Relieftafel mit dem Evangelisten Matthäus vorhanden [Abb. 187], welche das Nachwirken der karolingischen Buchmalerei besonders deutlich macht.

Ob das edelsteinbesetzte Lotharkreuz des Münsterschatzes, bei dem der Zellenschmelz nur an untergeordneter Stelle verwendet ist, aus einer Aachener Werkstatt hervorging, bleibt fraglich. Denn nach der sehr ungewöhnlichen Form der Kreuzendungen gehört es zu dem Essener Goldkreuz, das die Äbtissin Mathilde mit ihrem Bruder Herzog Otto von Schwaben und Bayern zwischen 975 und 982

für Essen bestellt hatte. Das Mathildenkreuz aber steht wie die übrigen ottonischen Kunstwerke des später zu besprechenden Essener Schatzes, im Gegensatz zu den Aachener Arbeiten, vollständig im Banne von Byzanz. Das Lotharkreuz führt seinen Namen nach dem Kristallpetschaft König Lothars II. [gest. 869], das nebst einer herrlichen Augustuskamee zwischen kleineren Steinen aufgelegt ist. Seine Entstehung im Ausgange des 10. Jahrhunderts ist durch Formverwandtschaft mit dem datierbaren Kreuz zu Essen sichergestellt. □

Im Verlauf des 11. Jahrhunderts gewinnt die mit den griechischen Mitteln arbeitende Goldschmiedekunst an Boden und am Ausgange dieses Zeitalters ist ihr äußerliches Kennzeichen, der Zellenschmelz, wie in Italien und Frankreich, so auch in Deutschland allerorten verbreitet. □

Von kölnischer Arbeit ist nur eine Schmelzscheibe mit der Gestalt des Erzbischofs Severin erhalten, der einzige Rest der im 19. Jahrhundert vernichteten Goldbekleidung des Reliquienschreines dieses Heiligen. Um das Jahr 1090 entstanden, ist die Severinsplatte eine der spätesten, aber auch eine der anspruchsvollsten und vorgeschrittensten Arbeiten des griechischen Stils. Auch Mainz, wo Erzbischof Willigis schon im 10. Jahrhundert der Kunstpflege sich annahm, hat außer den schmucklosen Erztüren am Dom nur wenig überliefert. Es ist kaum zu entscheiden, ob der in Mainz ausgegrabene reiche Frauenschmuck aus Goldketten mit Schmelzplättchen und Kameen, Ohrringen und Fingerringen in der Sammlung v. Heyl zu Darmstadt byzantinische oder sizilianische Arbeit ist, oder eine deutsche Nachahmung. Die Ähnlichkeit mit den Gehängen an der Krone der Kaiserin Konstanze in Palermo spricht nicht für das letztere. Jedenfalls aber darf man die große Mantelschließe gleichen Fundorts im Mainzer Museum [Abb. 188] für die deutsche Kunst in Anspruch nehmen. Es ist sehr bemerkenswert, daß dieses weltliche Schmuckstück in der starren Stilisierung des emaillierten Adlers, den ein Kreis kräftiger Filigranranken mit Schmelzblüten umschließt, noch an die fränkischen Adlerfibeln der merowingischen Zeit erinnert. □

In Süddeutschland tritt die bayrische Hauptstadt REGENSBURG mit dem EMMERAMSKLOSTER als die bedeutendste Kunststätte im 11. Jahrhundert hervor. Ihre Tätigkeit ist nicht bloß, wie die der Tegernseer Klosterwerkstatt, durch urkundliche Nachrichten, sondern durch zahlreiche Buchmalereien und eine Reihe der hervorragendsten Goldschmiedwerke beglaubigt. Die Vermutung liegt nahe, daß der Kunstbetrieb von S. Emmeram in seinen Anfängen mit der Trierer Schule zusammenhing, denn der Regensburger Abt Ramwold war 975 aus dem Maximinskloster in Trier nach S. Emmeram berufen worden. Die erhaltenen Werke bestätigen diese Annahme aber nicht; weder in den Malereien von Regensburg noch in den Goldarbeiten sind bestimmte Spuren des Trierer Stils zu bemerken. Die Blüte der Regensburger Schule fällt in die Zeit Kaiser Heinrichs II., der den Kirchen seiner bayrischen Heimat besondere Gunst erwies. □

Ein sicheres Regensburger Denkmal ist der kastenförmige Buchdeckel eines gemalten Evangeliars in der Münchener Staatsbibliothek, das für die Äbtissin Uta von Niedermünster [1002 bis 1025] geschrieben worden ist. Auf dem Deckel ruht in starkem Relief die thronende Gestalt des Weltrichters, aus dünnem Goldblech

über einen Holzkern geschlagen. Das vertiefte Feld begrenzt eine Reihe kleiner Schmelzplatten der byzantinischen Technik, aber von Regensburger Arbeit. Denn der aus abgepaßten, ebenso gut gemachten Schmelzstücken gebildete Nimbus beweist, daß der ganze Emailschmuck für dieses Werk hergestellt worden ist. Auch figürlichen Darstellungen war die Regensburger Schmelzkunst schon vollkommen gewachsen; auf dem mit Filigran und Steinen gezierten Deckelrand ist eine größere Schmelzscheibe mit der Jungfrau und lateinischer Beischrift angebracht. Das Gegenstück mit dem Verkündigungsengel ist verloren und durch ein byzantinisches Stück ersetzt. □



Abb. 189: Rückseite des Sakramentareinbandes Heinrichs II. □ aus Regensburg in München □

Mit einer Menge ganz ähnlicher ornamentaler Zellenschmelzstücke ist das goldene Kreuz in der Reichen Kapelle zu München besetzt, das laut Inschrift Gisela von Ungarn, die Schwester Kaiser Heinrichs II. für das Grab ihrer 1007 verstorbenen Mutter Gisela von Bayern machen ließ. Diese aber lag in Regensburg in dem genannten Kloster Niedermünster bestattet. □

Daß die Goldschmiedewerkstatt zum Kloster S. Emmeram gehörte, ergibt sich aus einer Stiftung Heinrichs II., dem tafelförmigen Tragaltar der Reichen Kapelle. Die Kristallplatte des Mittelfeldes, unter der vier Goldplatten mit den gravierten Evangelistenbildern neben dem Gehäuse einer Kreuzreliquie sichtbar sind, umziehen getriebene Ranken byzantinischen Stils und ein breiter Goldrahmen mit Edelsteinen. Deren Filigränfassung ist augenscheinlich dem karolingischen Einband des Codex aureus [vgl. Abb. 185] nachgebildet, und dieses Vorbild wurde seit den Tagen Kaiser Arnulfs im Emmeramskloster behütet. Die Unterseite des Tragaltars trägt in Silber graviert das Lamm Gottes, die Ecclesia zwischen Aaron und Melchisedek und die Opferung Isaaks, typologische Bilder, die auch späterhin, im 12. Jahrhundert, für Tragaltäre oft gewählt wurden. Der Stil dieser in einfach klarer Zeichnung ausgeführten Gravierung ermöglicht es, noch zwei weitere Tragaltäre des 11. Jahrhunderts im Clunymuseum [früher Sammlung Spitzer] und im bayrischen Nationalmuseum [aus Watterbach in Unterfranken] mit ganz gleichartigen Gravierungen für die Werkstatt von S. Emmeram in Anspruch zu nehmen. □

Auf dasselbe Kloster ist wegen der Abhängigkeit vom Codex aureus die reichverzierte Sakramentarhandschrift der Münchener Staatsbibliothek nebst ihrem Einband [Cim. 60] zurückzuführen, die Heinrich noch als König, also zwischen 1002 und 1014, seiner Stiftung Bamberg zugewendet hat. Nur die Rückseite des Einbands ist im Urzustand erhalten [Abb. 189]. Sie zeigt den Verfasser des Sakramentars S. Gregor schreibend vor den zurückgeschlagenen Vorhängen eines Gebäudes; das Ganze mit größter Klarheit und reiner Zeichnung in eine Silberplatte graviert und teilweis vergoldet. Der Hintergrund ist herausgestochen, so daß das durchbrochene Bild sich scharf vom dunklen Bezug des Buchdeckels abhebt. Die Absicht, die bescheidene Wirkung einer bloß gravierten Zeichnung zu steigern und durch den Gegensatz eines dunklen oder farbigen Grundes zu erhöhen, wurde mit dem einfachen Mittel der Durchbrechung so gut erreicht, daß dieses Verfahren, das Theophilus in seinem Lehrbuch als Opus interrasile beschreibt, im 11. Jahrhundert weite Verbreitung gewann und sogar bis zur Gotik vorhielt. Es sind noch mehrere Beispiele bayrischer Arbeit erhalten, als Ausläufer des 12. Jahrhunderts namentlich ein Silbereinband in der Universitätsbibliothek von Würzburg. Wir werden der Technik auch in den Klosterschulen von Hildesheim und Helmershausen wieder begegnen. □

Aus Bamberg stammt der prunkvolle Einband des Evangeliars Heinrichs II. in München [Staatsbibliothek Cim. 57], dessen Elfenbeinrelief Zellenschmelze und Edelsteine in regelmäßigem Wechsel dicht gereiht umgeben. Es ist eines der seltenen Beispiele dafür, daß zuweilen wirklich byzantinische Emails auf deutschen Arbeiten mit verbraucht wurden. Denn zwölf Schmelzplatten mit den griechisch betitelten Brustbildern Christi und der Apostel sind zweifellos griechische Arbeit, von der die Ausführung der vier Schmelzscheiben des bayrischen Meisters auf den Ecken des Buches scharf absticht. □

Auch wo das äußerliche Kennzeichen des Goldschmelzes fehlt, ist die griechische Strömung in deutschen Goldschmiedwerken des 11. Jahrhunderts nicht zu verkennen. Den besten Beweis dafür liefert das stattlichste Denkmal der vielgerühmten Freigebigkeit Heinrichs des Frommen, der goldene Altaraufsatz aus dem Dom zu Basel im Clunymuseum [Abb. 190]. Auf der großen Tafel ist unter Rundbogen Christus zwischen den Erzengeln Gabriel, Raphael, Michael und dem heiligen Benedikt dargestellt in ähnlichem Relief, Goldblech auf Holzkern, wie der Weltrichter auf dem Utakodex. Zu Füßen Christi knien die königlichen Stifter, Mann und Frau, beide bekrönt. In diesem Streben nach starker Plastik liegt nichts byzantinisches; es ist durch selbständige Regungen der abendländischen Kunst in die Metallarbeit des 11. Jahrhunderts hineingetragen. Um so deutlicher spricht das Ornament für griechische Vorbilder. Die Flächen des Rahmens überzieht flach getriebenes Rankenwerk von ausgesprochen byzantinischem Charakter, gekennzeichnet durch die palmettenartigen, abwechslungsreichen Blattbildungen an den Enden der Spiralranken und auch durch eingeordnete Tiere. Auch die lateinische Nielloinschrift des Altars, die den heiligen Benedikt preist, ist mit griechischen Worten durchsetzt. Die Überlieferung, die Heinrich den Frommen als Schenker nennt, ist erst seit dem 15. Jahrhundert beurkundet. Aber der Stil des Werkes



Abb. 190: Baseler Goldaltar Heinrichs II. in Paris

genügt, um die Deutung des Königspaares auf Heinrich, der Basel 1006 an das Reich gebracht hat, und auf seine Gemahlin Kunigund vollauf zu rechtfertigen. Die Werkstatt ist unbekannt. Man darf wohl an die Regensburger Schule denken. Die Plastik erhebt sich zwar auf eine etwas höhere Stufe als diejenige des Utakodex, aber das Rankenornament mit den über den Bogenzwickeln eingefügten vier Rundbildern der Tugenden steht den gravierten Ranken und den entsprechenden Rundbildern auf den genannten Tragaltären aus Watterbach und im Clunymuseum sehr nahe.

Strittig ist die Heimatsfrage des ehrwürdigsten Denkmals dieser Kunstrichtung, der alten deutschen KAISERKRONE in Wien. Sie besteht aus acht oben gerundeten, mit Edelsteinen und Perlen in sehr hohen, derben Filigranfassungen übersäten Goldplatten. Die vordere, von einem Kreuz überragte Tafel verbindet mit der rückwärtigen ein Bügel, der in Perlschnüren die Inschrift Chuonradus Dei Gratia Romanorum Imperator Augustus trägt. Es liegt kein zwingender Grund vor, Kreuz und Bügel für eine jüngere Zutat zu halten. In vier Tafeln sind vier große Zellenschmelzplatten mit Christus zwischen Cherubin, den Königen David, Salomon und Ezechias nebst dem Propheten Isaias mit lateinischen Inschriften eingefügt. Diese Emails, die bestimmt für die Krone gemacht sind, wie schon der Spruch 'Per me reges regnant' auf der Christusplatte beweist, schließen eine Entstehung außerhalb des 11. Jahrhunderts aus. Der Besteller kann demnach nur Konrad II., Kaiser seit 1027, gewesen sein. Es ist nichts an der Krone, was einem deutschen Goldschmied der Zeit nicht zuzutrauen und geläufig wäre, obwohl sie in die Art der wenigen uns genauer bekannten deutschen Werkstätten sich nicht einfügt. Auch der ziemlich gleichzeitige, viel einfachere Kronreif der heiligen Kunigunde in der

Münchener Schatzkammer bietet nichts verwandtes. Die Möglichkeit, daß die Kaiserkrone in Italien beschafft wurde, ist nicht ausgeschlossen, doch fehlt ein Anlaß, ihre Heimat außerhalb Deutschlands zu suchen. □

In NORDDEUTSCHLAND bedeutet der Schatz der Münsterkirche in ESSEN den Höhepunkt der byzantinisierenden Richtung. □

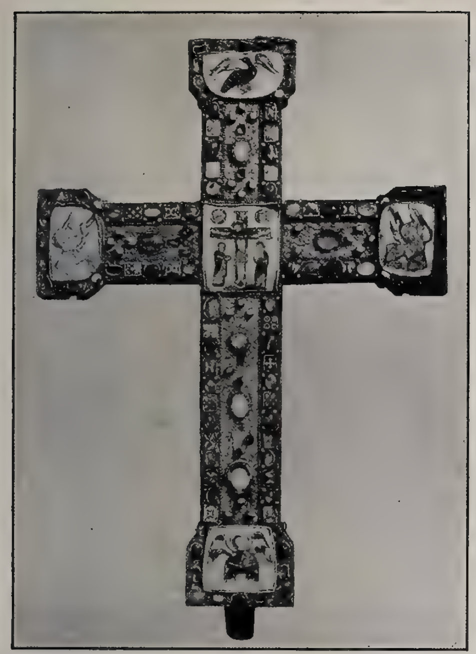
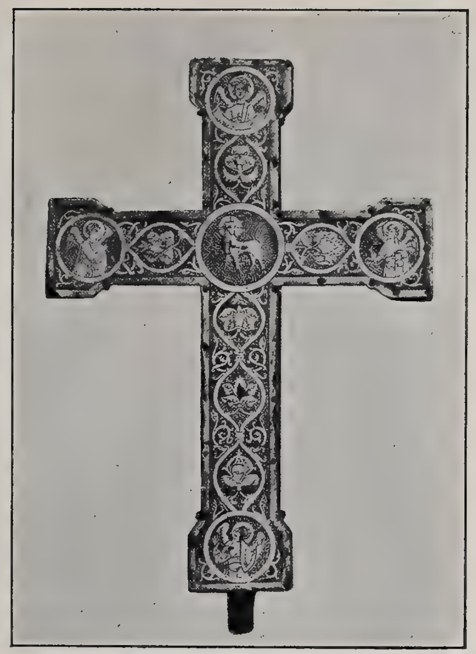
Die unvergleichliche Folge von Arbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts stammt aus der Glanzzeit des ehemaligen Kanonissenstifts, als fürstliche Frauen aus dem sächsischen Kaiserhause dort als Äbtissinnen walteten. Sicherlich sind deren Beziehungen zum Hofe, der seit den Tagen der Kaiserin Theophanu griechische Bildung pflegte, auf die Stilrichtung der Essener Kunstpflege nicht ohne Eindruck geblieben. □

Die Essener Denkmäler dieser Zeit zerfallen in zwei Gruppen: erstens die Stiftungen der Äbtissin Mathilde [973 bis 1011], einer Enkelin Kaiser Ottos I., und zweitens die Arbeiten aus der Zeit der Äbtissin Theophanu [1039 bis 1056], der Enkelin Ottos II. □

Das Hauptwerk der Mathilde, ein goldbedeckter Schrein für die Reliquien der Heiligen Marsus und Lugtrudis, den Theophanu vollenden ließ, ist im Jahre 1794 vernichtet worden. Man weiß nur, daß darauf das Bild eines Kaisers Otto mit einem griechischen Spruch und dem byzantinischen Titel Autokrator Romaion angebracht war. Erhalten ist ein siebenarmiger Erzleuchter, nach dem jüdischen Leuchter am Titusbogen in Rom gestaltet, mit der eingeschlagenen Aufschrift: MAHTHILD ABBATISSA me fieri jussit et christo consecravit, ferner ein Vortragekreuz von der Form des Aachener Lotharkreuzes. Es trägt Namen und Bildnis der Stifter: auf einer Zellenschmelztafel von vollendet feiner Arbeit zu Füßen des Gekreuzigten sind in reicher Tracht dieselbe Mahthild Abbatissa und Otto Dux, ihr Bruder, Herzog von Schwaben und Bayern [gest. 982] mit dem Kreuz in Händen dargestellt. □

Der herrliche Bronzekandelaber kann trotz der Inschrift unmöglich für das deutsche Kunstgewerbe in Anspruch genommen werden. Die klassische Form der vierfüßigen Basis mit ihren feinen Profilen und der als Satyr gebildeten Figur des Aquilo, der kunstvoll gegliederte Aufbau von Schaft und Armen, die sorgfältige Durchführung aller schmückenden Einzelheiten, alles das liegt vollständig außerhalb der deutschen Leistungsfähigkeit um das Jahr 1000. Das teils antikisierende, teils orientalische Blatt- und Rankenwerk läßt keinen Zweifel, daß die Bestellung der Mathilde in Byzanz ausgeführt und daß die Widmung erst auf das fertig gelieferte Meisterwerk in Essen aufgebracht worden ist. □

Anders steht es mit dem Goldkreuz der fürstlichen Geschwister. Es ist, obwohl es keinem griechischen Goldschmied zur Unehre gereichen würde, eine deutsche Arbeit. Beweis dessen die Inschrift in der Bildnisplatte der Stifter mit der deutschen Schreibweise 'Mahthild', dann die Verwandtschaft mit dem Lotharkreuz, schließlich die in das vergoldete Kupferblech der Rückseite eingravierten Ranken und Evangelistenzeichen in Kreisen. Das ist eine zur Ottonenzeit in Deutschland gangbare Verzierungsart, die uns schon die Tragaltäre aus Regensburg gezeigt haben. Diese Rückseitengravierung ist ursprünglich und zugleich mit der

□ Abb. 191 u. 192: Essener Goldkreuz, um 1050. Vorder- und Rückseite □

edelsteinbesetzten Schauseite ausgeführt, denn gleichartige Ranken finden sich auf dem derselben Stilperiode angehörigen Evangelienband des heiligen Bernward [993 bis 1022] in Hildesheim. Daß der Meister des Mathildenkreuzes unmittelbar und mit Erfolg von Byzanz gelernt hatte, ergibt sich nicht nur aus seiner sicheren Benützung des Zellenschmelzes für figürliche Aufgaben, sondern noch mehr aus der edlen Bildung des Gekreuzigten, der weich und flüssig aus Gold getrieben ist. Der Künstler kam nicht aus Trier und auch nicht aus der erst etwas später blühenden Regensburger Werkstatt, denn es sind keinerlei greifbare Kennzeichen dieser Schulen an den Essener Denkmälern zu bemerken. □

Die geschlossene Gruppe der Arbeiten aus der Zeit der Äbtissin Theophanu macht es sehr wahrscheinlich, daß in Essen selbst eine Werkstatt bestand, die im sächsischen Kunstkreise wurzelnd, mit Hildesheim und Helmershausen in Verbindung stand. Der Schatz besitzt zwei Stücke, die nachweislich von Theophanu bestellt sind: ein Vortragekreuz von der Größe des Mathildenkreuzes [46 cm hoch] und einen Evangelienbucheinband, beide mit Widmungen der Theophanu versehen. Auf der Schauseite des Einbands ist ein Elfenbeinrelief umstellt von vier Goldplatten, auf welchen oben Christus zwischen Engeln, seitlich Petrus, Paulus und die Stiftspatrone Cosmas und Damian, unten Maria mit der Äbtissin Theophanu zu Füßen zwischen den Heiligen Pinnosa und Waldburg in trefflicher Treibarbeit dargestellt sind. Schön und regelmäßig gezeichnetes Filigran mit Steinen und getriebene Ranken umrahmen die einzelnen Felder. Die stoffbezogene Rückseite, die heute als Deckel der ursprünglichen Handschrift dient, trägt fünf Kupferscheiben mit den gravierten Evangelistenzeichen und dem Lamm Gottes, umgeben von



□ Abb. 193: Marienfigur in Essen, um 1050 □

Ranken auf einem mit dem Kreispunzen dichtgekörnten Grund. Der Punzenschlag hat wie das Opus interrasile den Zweck, die gravierte Zeichnung deutlicher vom Grund abzuheben. Diese sehr charakteristisch gezeichneten Ranken sind vollkommen gleichen Stils wie die getriebenen Ranken der Vorderseite und sie beweisen mit voller Bestimmtheit, daß die beiden Deckel gleichzeitig und von derselben Hand ausgeführt sind. Diese an sich unwesentliche Tatsache ist von entscheidender Wichtigkeit nicht nur für den Nachweis, daß die Essener Denkmäler der byzantinisierenden Stilperiode alle aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sind, sondern auch für den Zusammenhang der sächsischen Klosterschulen untereinander und insbesondere für die Beziehungen von Essen zu Helmershausen. Denn eben dieselbe gravierte Ornamentik auf gepunztem Grund, das Opus punctile des Theophilus, kehrt in Essen auf drei Kreuzen als Rückseitenschmuck und auf dem Basiliusarmreliquiar wieder und wird dann von Rogerus in Helmershausen fortgeführt, der seinerseits wieder mit Hildesheim und mit Fritzlar in Verbindung stand. □

Das Kreuz der Theophanu ist nach Ausweis der Filigranarbeit und der Steinfassung auf der goldenen Vorderseite von dem Meister des Bucheinbandes gefertigt. Nur die darauf angebrachten ausgezeichneten Zellenschmelzplatten, achtzehn Stück mit Löwen, Greifen, Vögeln, Löwenmasken und Pflanzenornamenten, welche schon ihrer Form nach nicht für das Kreuz gemacht sein können, sind byzantinischer Herkunft. Weitere Schmelzstücke derselben Folge sind auf einem tafelförmigen Reliquiar des Essener Schatzes verwendet, das durch die Filigranbehandlung sich als ein Werk desselben Künstlers erweist. Die gravierte und gepunzte Rückseite des Theophanukreuzes entspricht auch stilistisch der Rückseite

des Einbandes und ist daher ohne Frage ursprünglich. Das Gegenstück des Theophanukreuzes, von derselben Form und mit ganz gleichartiger Rückenverzierung, trägt keinerlei Inschrift [Abb. 191 u. 192]. Das gravierte Ornament des Rückens genügt aber vollkommen, um die zeitlich und örtlich gleiche Herkunft, wenn auch nicht die gleiche Hand, festzustellen. Die Essener Werkstatt hat hier ihr eigenes Können im Zellenschmelz breit entfaltet. Fünf große Schmelztafeln mit den Evangelistenzeichen und einer Kreuzigungsgruppe auf Goldgrund sind vorne eingelassen, dazu noch als Randschmuck 24 kleine Ornamentplättchen. Die Ausführung bleibt aber nicht nur hinter den griechischen Originalen des Theophanukreuzes, sondern auch hinter dem älteren Schmelzbild des Mathildenkreuzes beträchtlich zurück. □

Hieran reiht sich das eindrucksvollste Essener Kunstwerk der Theophanuzeit, die 75 cm hohe Marienfigur mit dem Kind [Abb. 193], aus Goldblech über einen Holzkern geschlagen. Die Schmelzstücke im Nimbus des Kindes und namentlich die Goldarbeit der perlenumsäumten Marienkrone weisen die Gruppe bestimmt dem Verfertiger des unbezeichneten Kreuzes zu. Der starre Ausdruck der Köpfe wird durch die bunten Emailaugen, wie beim Utakodex, noch verstärkt; die Haltung aber ist edel und großzügig und der Fluß der Falten schwungvoll. Die Gruppe überragt hoch die ziemlich gleichaltrige französische Goldfigur der heiligen Fides in Conques. Auch eine Marienfigur des Hildesheimer Domes von gleicher Zeit und Technik reicht nicht an sie heran. □

Die reichste ornamentale Erfindung zeigen die getriebenen Ranken und Tiere auf der Goldscheide des Essener Schwertes, dessen Griff mit Filigran und Schmelzwerk in der Art des Theophanukreuzes verziert ist. Die Motive des Ornaments sind byzantinischer Abkunft; sie waren aber dem deutschen Kunsthandwerk schon im Anfang des 11. Jahrhunderts geläufig, wie die ähnliche Verzierung auf dem Rahmen des Baseler Altars Heinrichs II. bezeugt. Mit dem einfachen Armreliquiar des heiligen Basilius, welches durch die gravierten Ranken auf gepunztem Grund an die Theophanuwerke heranrückt, schließt die Blütezeit des Essener Betriebes.

Das vierte Goldkreuz, das mit Unrecht als Stiftung der vorgenannten Äbtissin Mathilde gilt, läßt schon einen merklichen Rückschritt der Werkstatt erkennen. Es ist als Gegenstück zu dem vor 982 vollendeten ersten Mathildenkreuz geschaffen, aber später und mit weit geringerem Können. Unter der steif und unbeholfen gegossenen Christusfigur ist in sehr mangelhaftem Zellenschmelz die Stifterin vor der Muttergottes dargestellt mit einer Inschrift, von der nur der Name Mahthild Abbatissa lesbar ist. Das kann unmöglich die Enkelin Ottos des Großen sein, sondern nur die jüngere Äbtissin dieses Namens, welche um 1100 das Stift verwaltete. Denn die Rückseite des Kreuzes ist eine flüchtige und nachlässige, aber unverkennbare Nachahmung der Rückseiten des Theophanukreuzes [um 1050] und seines Gegenstückes. Daß dem Verfertiger die drei älteren Goldkreuze bei seiner Arbeit vorgelegen haben, spricht ganz gewiß nicht für eine Ausführung außerhalb des Essener Stiftes. □

Es ist zwar über einen in Essen ansässigen Kunstbetrieb durch Schriftquellen nichts überliefert; die einzigen Zeugnisse sind die Denkmäler selbst. Aber eine



□ Abb. 194: Tragaltar des Rogerus v. Helmershausen, 1100. Paderborn □

so kostbare und in sich so geschlossen zusammenhängende Denkmälerreihe, zu der früher noch der Marsusschrein und ein Bucheinband der Äbtissin Swanhild aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehörten, macht den Bezug von einer auswärtigen Werkstatt ganz und gar unwahrscheinlich. □

Die Essener Werkstatt war eine Klosterschule. Denn aus ihr ist einer der berühmtesten Klosterkünstler dieses Zeitalters hervorgegangen, der Benediktinermönch ROGERUS VON HELMERSHAUSEN, einem zum Paderborner Sprengel gehörigen Kloster, der als Verfasser der Schedula diversarum artium sich den Namen Theophilus beilegte. In mehreren Handschriften dieses Kunstlehrbuches ist dem griechischen Namen Theophilus der Zusatz 'Qui et Rugerus' beigefügt. Daß der Mönch Theophilus ein Deutscher war, ist allgemein anerkannt, zumal er in seinen lateinischen Text, der überall den ausübenden Kunsthandwerker verrät, deutsche Worte wie Meißel mit einflicht. □

Der Helmershausener Rogerus ist durch eine Urkunde vom Jahre 1100 und durch einige Goldschmiedarbeiten seiner Hand bekannt. Die schlagende Übereinstimmung zwischen diesen ausgeführten Werken und den entsprechenden Vorschriften des Lehrbuchs hat die Vermutung Albert Ilgs, daß der schriftstellernde Klosterkünstler Theophilus-Rugerus und der Frater Rogerus von Helmershausen eine und dieselbe Person seien, vollauf bestätigt und bekräftigt. □

Die Schedula besteht aus drei Büchern, deren erstes der Malerei und besonders der Bereitung von Farben, Bindemitteln und ihrer Anwendung gewidmet ist. Das zweite beschreibt, immer in der Form rein technischer Anleitung, die Glaserzeugung und sehr klar und ausführlich die Glasmalerei. Das Hohlglas wird kürzer erledigt, weil die kunstvollen Gefäße mit Blattgoldbildern oder Schmelzmalerei dem Theophilus ebenso wie die Tongefäße mit farbiger Glasurmalerei nur als griechische Arbeiten bekannt sind. Das dritte und vielseitigste Buch behandelt, mit der Errichtung der Werkstatt nebst Öfen und Werkzeugen beginnend, das ganze Gebiet der Metallarbeit. Bei der Herstellung von Kelchen, getriebenen



□ Abb. 195: Abdinghofer Tragaltar des Rogerus v. Helmershausen, Paderborn □

Kannen, Rauchfässern, Beschlägen, Messingbecken, Glocken werden die verschiedenen Verfahren, das Gießen, Treiben, Stanzen, Gravieren und Vergolden, das Niello und der Zellenschmelz, die Ölbräunung des Kupfers, der Punzenschlag und die durchbrochene Arbeit erläutert. Es ist bezeichnend für den Stand des bürgerlichen Handwerks im 11. Jahrhundert, daß die Tätigkeit dieser Klosterwerkstatt über das rein kirchliche Gerät hinausgreift; auch die Verzierung von Frauensätteln, Sporen und Zaumzeug, elfenbeinernen Messergriffen, von bemalten und geschnitzten Möbeln wird erwähnt. □

Bisher sind vier Metallarbeiten des Rogerus nachgewiesen: der urkundlich beglaubigte Tragaltar mit Silberbekleidung, den er im Jahre 1100 dem Paderborner Bischof Heinrich von Werl [1085 bis 1127] abgeliefert hat und auf dessen Oberseite Bischof Meinwerk und der Besteller in Niello dargestellt sind [Domschatz Paderborn; Abb. 194], dann ein für das Kloster Abdinghof in Paderborn bestimmter Tragaltar mit durchbrochenem Kupferbelag in der Franziskanerkirche daselbst [Abb. 195], das meisterhaft gearbeitete Herforder Goldkreuz im Berliner Kunstgewerbemuseum [Abb. 196, 197] und schließlich der Silbereinband einer Helmershausener Handschrift im Trierer Domschatz. Ein dem Rogeruskreuz aus Herford ähnliches Goldkreuz besitzt der Dom zu Münster in Westfalen, doch kann es wegen der merklich geringeren Arbeit nicht für diesen Künstler in Anspruch genommen werden. □

Die vier Werke kennzeichnen den Rogerus als einen Künstler, der auf die äußerste Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung Wert legt und dessen Stärke in einer überaus sicheren, bis in die kleinsten Einzelheiten deutlichen Zeichnung beruht. Der zeichnerischen Begabung entsprechend ist die Gravierung sein bevorzugtes Ausdrucksmittel, deren Wirkung er verstärkt teils durch das Ausschmelzen mit Niello, einer schwarz glänzenden Schwefelsilberlegierung, teils durch das Kreispunzieren oder Ausschneiden des Hintergrundes, oder auch durch Teilvergoldung auf einem mit aufgedörrtem Leinöl gebräunten Kupfergrund, ganz so, wie das alles in der Schedula beschrieben ist. Seine Treibarbeit, welche eine Schmal-

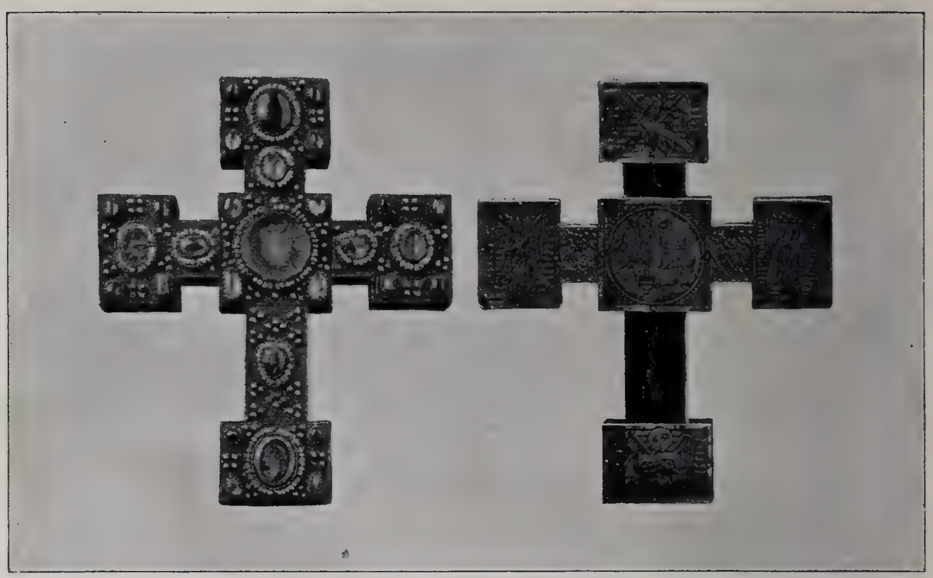


Abb. 196 u. 197: Goldkreuz des Rogerus von Helmershausen, Vorder- und Rückseite. Kunstgewerbe-
□ museum, Berlin □

seite des Tragaltars von 1100 und vier Platten mit den Evangelistenzeichen auf dem Trierer Bucheinband veranschaulichen, geht wie seine Zeichnung auf glatte, scharfe Wirkung. Der Zellenschmelz, den die Schedula Electrum nennt, ist nur auf dem Einband und bloß mit ornamentalen Plättchen vertreten. Die Essener Schulung des Rogerus erkennt man nicht nur aus gemeinsamen technischen Eigenheiten, wie der Punzenarbeit, sondern noch viel mehr aus der engen stilistischen Verwandtschaft in der gravierten Figurenzeichnung und im byzantinisierenden Rankenornament. □

Wie die Schedula einen zusammenfassenden Rückblick auf die Klosterkunst des 11. Jahrhunderts gibt, so ist auch Rogerus in seinen Werken kein Neuerer oder Bahnbrecher, sondern ein später, die überlieferten Kunstmittel mit sicherem Geschick handhabender Vertreter der absterbenden Richtung, die in der verfeinerten Griechenkunst ihr Vorbild verehrte. □

Der Betrieb des Rogerus hatte einen jüngeren Ableger in einer Werkstatt zu FRITZLAR, die bereits tief ins 12. Jahrhundert hineinreicht. Die Hauptwerke, ein Tragaltärchen, in dessen gebräunten Kupferbelag vergoldete Halbfiguren der Apostel und Ranken eingraviert sind; ein stattliches Altarkreuz, vorn mit Steinen besetzt, rückwärts graviert; ein halbkreisförmiges Tafelreliquiar, ein Silberkelch und zwei Paar Altarleuchter aus Bronze sind noch in der dortigen Petrikirche vereinigt. Dazu kommen acht Kupferscheiben mit gravierten Heiligen im Berliner Kunstgewerbemuseum und der Einband des Wessobrunner Evangelienbuches in der Staatsbibliothek zu München [Cim. 144]. Der Verfertiger war sicherlich ein unmittelbarer Schüler des Rogerus, denn die gravierten Figuren auf dem Tragaltar, dem Altarkreuz und den acht Scheiben könnte man fast dem Rogerus selbst zuweisen,

wenn nicht eine gewisse Unsicherheit und Unfreiheit die nachahmende Schülerhand verraten würden. Auch ist das Ornament des Fritzlarer Meisters, mit Ausnahme der noch ganz dem Rogerus folgenden Ranken auf der Rückseite des Altarkreuzes, schon weiter in die romanischen Formen hinübergeführt. Die Treibarbeit auf dem Fritzlarer Tafelreliquiar, Christus segnend zwischen zwei Engeln, ist wiederum genau im Stil der getriebenen Platten des Rogerus auf dem Einband in Trier gehalten. □

Eine kennzeichnende Eigenheit der Fritzlarer Werkstatt ist die Verbindung des braunen Ölfirnisses auf Kupferplatten mit einer vergoldeten und gravierten Zeichnung. Die gewöhnliche am Rhein und an der Maas übliche Art der Ölbräunung, die an der Kanzel Heinrichs II. in Aachen bereits voll entwickelt erscheint, besteht darin, daß die Zeichnung aus der im Feuer aufgedörrten braunglänzenden Ölschicht ausgeschabt und vergoldet wird. Dasselbe geschah in Fritzlar auch. Aber hier wurde außerdem die Zeichnung graviert und der Umriß aller vergoldeten Flächen scharf umrissen. Das schönste Beispiel dafür bietet die glatte Rückseite des Tafelreliquiars der Petrikirche. Diese Abart hat Rogerus in der Schedula erwähnt, ausgeführt findet sie sich aber nur bei seinem Fritzlarer Schüler. □

Am Bronzefuß des Kreuzes, am Rand des Tafelreliquiars und an den Bronzeleuchtern von Fritzlar tritt bereits der Kupferschmelz auf, das Leitmotiv der romanischen Goldschmiedekunst. Dieses Kennzeichen eines neuen Stils, das Rogerus noch nicht kannte, ist nach Fritzlar wahrscheinlich von Köln her und vielleicht auf dem Umwege über Hildesheim übertragen worden. Denn mit Hildesheim stand der Fritzlarer Betrieb augenscheinlich in lebhaften Beziehungen, deren Spuren an den Werken beider Schulen nachzuweisen sind. □

Die Anfänge des Kunstgewerbes in HILDESHEIM führen uns wieder in die Ottonenzeit um das Jahr 1000 zurück. Denn sie sind unlöslich verknüpft mit der Tätigkeit des BISCHOFS BERNWARD [993 bis 1022], der sachkundig und tatkräftig seine Werkstätten leitete und einen raschen Aufschwung zu hohen Zielen zuwege brachte. Er hatte als Erzieher Ottos III. Gelegenheit gehabt, die Kunst am Hof der Kaiserin Theophanu kennen zu lernen und auf mancherlei Reisen, auch in Italien, Anregung zu sammeln. Und doch bieten seine Werke ein ganz anderes Bild, als die der gleichzeitigen Schulen von Essen und Regensburg, die wirklich das goldene Zeitalter der ottonischen Hofkunst darstellen. □

Es ist gewiß unrichtig, zu behaupten, daß Hildesheim vom Byzantinismus dieser Zeit ganz unberührt geblieben sei. Eines der wenigen inschriftlich sicher beglaubigten Denkmäler Bernwards, der Einband seines vom Diakon Guntbald gemalten Evangelienbuchs, beweist uns das Gegenteil. Die Vorderseite trägt in einer Filigranumrahmung eine sehr getreue Nachbildung einer griechischen Elfenbeinplatte, die nach ihrer Aufschrift in Hildesheim gearbeitet ist. Noch lehrreicher ist die Rückseite, deren Rand in Silber graviert die vergoldete Widmung zeigt 'Hoc opus eximium Bernwardi presulis arte factum cerne deus, mater et alma tua.' Im vertieften Feld ist auf Stoffgrund eine aus Silberblech ausgeschnittene Marienfigur, graviert und stellenweise vergoldet, aufgestiftet, die nicht gerade täuschend, aber doch unverkennbar ein byzantinisches Bild mit kleinem Kopf und über-



□ Abb. 198: Sog. Bernwardskreuz, Hildesheim □

triebener Körperlänge nachahmt. Daneben ist das griechische Monogramm der Muttergottes befestigt. Daß die Ausschneidetechnik mit Teilvergoldung von Regensburg her [vgl. Abb. 189] übernommen war, ist um so unbedenklicher anzunehmen, als auch der Schreiber des Buches in der Malschule von S. Emmeram ausgebildet war. Für den Stil der Zeichnung aber hatte der Hildesheimer Goldschmied nur den Ehrgeiz, eine griechische Vorlage genau nachzubilden. Ein einfacherer Bucheinband, den das auf der Rückseite angebrachte Monogramm Bernwards seiner Werkstatt zuweist, hat in der Mitte der Vorderseite wieder eine nach byzantinischem Muster geschnitzte Elfenbeinplatte. Auch das edelsteinbesetzte Goldkreuz der Magdalenenkirche in Hildesheim, das eine alte Überlieferung auf Bernward zurückführt, hält sich in den Grenzen der byzantinisierenden Richtung [Abb. 198]. Da es spätere Überarbeitungen erlitten hat, läßt sich allerdings die Frage, ob es um das Jahr 1000 oder um 1100 geschaffen ist, heute nicht mehr entscheiden. Nach der Heiligsprechung des Bischofs sind ihm mancherlei jüngere Arbeiten zugeschrieben worden, wie das spätromanische Silberkreuz von Heiningen; auch die niellierte Silberpatene, die der Welfenschatz als Bernwardsreliquie bewahrt, ist vielleicht erst um 1100 in Hildesheim entstanden. □

Jedenfalls zeigen die Bucheinbände zur Genüge, daß auch die Hildesheimer Schule dem Byzantinismus ihren Tribut gezollt hat. Aber in der Gesamtleistung der sächsischen Bischofstadt spielt diese Richtung keine große Rolle. Unvergleichlich bedeutender sind die Werke des Metallgusses, die ersten Zeugen einer neuen Kunst, die unbefangen mit eigenen Augen von der Natur zu lernen suchte. Mit bewundernswerter Kühnheit wagte sie sich an die monumentalen Aufgaben der ehernen Christussäule, zu der Bernward in Rom die Anregung empfangen hatte, und der Erztür des Michaelsklosters, jetzt im Dom zu Hildesheim. Die Türflügel mit den weit herausspringenden Reliefbildern sind 1015 bei einer Höhe von 4,70 Metern in einem Stück gegossen und die Mängel eines so ungewohnten Unterfangens sind begreiflicherweise groß. Aber alle Unbeholfenheit, ja Roheit der Ausführung kann die künstlerischen Vorzüge, das ernste und selbständige Ringen nach Wahrheit und Leben, die Treffsicherheit in den Bewegungen und im Ausdruck der Empfindungen nicht in Schatten stellen. □

Ein silbernes Kreuz mit stark naturalistischer Gestalt des Heilands und der Inschrift Bernwardus presul fecit hoc, ferner die unbezeichnete, aber mit Recht der Bernwardsschule zugeschriebene Spitze eines Krummstabes [beide im Domschatz] bekunden die Wirksamkeit der neuen Richtung auch auf dem Gebiet des kunstgewerblichen Kleingeräts. Die silberne Krummstabspitze wiederholt in kleinem Maßstab die Schwächen und Vorzüge der großen Gußwerke: nachlässige Modellierung und plumpe Körperbildung einerseits, selbständige und kräftige Erfindung andrerseits. An der Krümmung aus naturalistischem Geäst ist unten der Sündenfall, oben Adam und Gottvater mit großem Geschick angebracht. □



□ Abb. 199: Bernwardsleuchter in Hildesheim □

Diese Kunst wurzelt tief im heimischen Boden. Bernward hat das Kunstgewerbe germanischen Geistes als Hilfskraft herangezogen, das im Zeitalter der Klosterschulen nur für die anspruchsloseren weltlichen Zwecke des Volkes arbeitete und dessen Werke durch den Verbrauch untergegangen sind. Hier zuerst, in dem abgelegenen Städtchen des Sachsenlandes, bemächtigt sich das germanische Kunstgewerbe wieder der kirchlichen Aufgaben. Es ist möglich, daß Arbeiten aus England, wo der germanische Stil am reinsten fortlebte, den Bischof Bernward auf diesen Weg gewiesen haben, denn Thangmar berichtet, daß überseeische und schottische Kunstgegenstände seine Beachtung gefesselt haben. Jedenfalls wird der Zusammenhang der Hildesheimer Gußwerke mit der alten Volkskunst sichtbar erwiesen durch die zwei Leuchter der Magdalenenkirche aus

dem Grab Bernwards [hoch 46 cm, Abb. 199]. Sie sind in ihrer hochschaftigen Form nichts anderes, als reicher und plastischer gestaltete Nachkommen der Tassiloleuchter des 8. Jahrhunderts. Auch der Gedanke des Gegensatzes von Licht und Finsternis, den die Drachen und nackten Mißgestalten des Fußes, die Löwen, Menschen und Vögel in dem gewundenen Geäst des Schaftes versinnbildlichen, ist in den Tassiloleuchtern vorgebildet. Die in verschlungene Ranken endigenden Drachen des Fußes, auf welchen nackte Menschlein reiten, leiten ebenfalls ihren Ursprung von dem germanischen Ornament des frühesten Mittelalters ab. □

Die verschieden gedeutete Inschrift auf den Kerzentellern und dem Fußrand besagt, daß Bernward die Leuchter durch seinen Lehrling in der ersten Blüte dieser Kunst gießen ließ, nicht aus Gold, nicht aus Silber und doch so, wie man sie sieht. Sie sind aus Silber gegossen und vergoldet, ein Verfahren, das augenscheinlich für die aufblühende Hildesheimer Gießerei damals neu war, da es auch sonst in jener Zeit kaum in Gebrauch stand. Das zeitgemäße Verfahren der Plastik in Edelmetall war, wie erwähnt, das Aufbringen von Goldblech auf Holzkern, nicht der Guß. □

Die Bernwardsleuchter sind ein wichtiges Verbindungsglied für die Stilgeschichte nicht nur nach rückwärts, sondern auch nach vorwärts. Sie werfen ein helles Licht auf die Anfänge des romanischen Stils im deutschen Kunstgewerbe, zu dessen wesentlichen Kennzeichen die Verbindung mit der alten Volkskunst, das Wiederaufleben ihrer phantastischen Ornamentik gehört. Sie werden die Stammväter eines weitverzweigten Geschlechts romanischer Erzgeräte, namentlich von Leuchtern und Kreuzfüßen. Ihre hochschaftige Form lebt im 12. Jahrhundert noch fort in den Leuchtern zu Fritzlar, Sankt Florian in Österreich, im Brüsseler Museum und dem reichsten Beispiel, das Abt Peter von Glocester für seine Abtei gießen ließ [South Kensington Museum]. Später wurde die kurzschaftige Gattung häufiger [Leuchter im Dom Trier, Jacobikirche Stendal, Dom Überlingen, Kirchen zu Komburg, Münstermaifeld, in den Museen zu Berlin, Nürnberg, München; Kreuzfüße in Hildesheim, Dom Chur, bezeichnet Azzo artifex, in den Museen Berlin, Hannover, Köln, South Kensington]. Bei dieser Art bleibt der breitausgreifende Fuß die bevorzugte Stelle zur Entfaltung des phantastischen Elements, der Verschlingungen von Drachen und Ranken. □

Die Hildesheimer Werkstätten haben nach dem Tod Bernwards an ihren technischen und ornamentalen Eigenheiten mit einer merkwürdigen Zähigkeit festgehalten, die nur durch einen ununterbrochen bis in das 13. Jahrhundert fortgeführten Betrieb zu erklären ist. In das 11. Jahrhundert fallen noch die Stiftungen des Bischofs Hezilo [1054 bis 1079]. Sein riesiger Kronleuchter im Dom [6 m Durchmesser] aus teilvergoldetem Kupfer und Silber gibt die Grundform, welche die späteren Kronleuchter von Aachen und Komburg wiederholen: einem zinnenbekrönten Ring sind zwölf Tore und zwölf Türme vorgelegt, die einst Silberfiguren der Apostel, Propheten und Tugenden bargen. Ausgeschnittene Ranken mit den verwickelten Blattbildungen griechischer Art, wie sie ungefähr gleichzeitig in Essen und Helmershausen üblich waren, überziehen die Flächen. Dieselbe Ornamentik findet sich auf der ausgeschnittenen Rückseite des edelsteinbesetzten Hezilokreuzes von 1079 in der Kreuzkirche, auf dessen Bronzefuß und auf den zwei prachtvollen Scheiben-

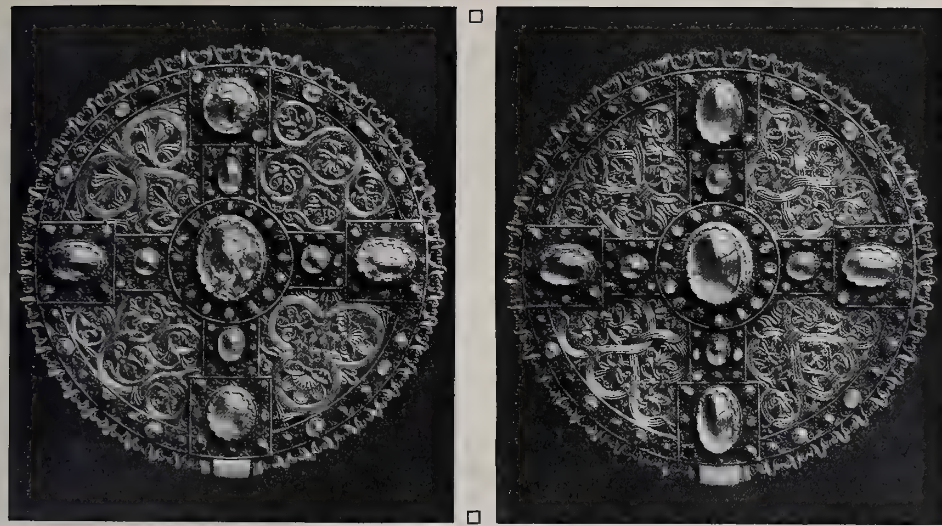


Abb. 200 u. 201: Scheibenkreuze in Hildesheim, Anfang 12. Jahrhundert

kreuzen mit durchbrochen gegossenen Rankenfüllungen zwischen den Kreuzarmen, die zu den schönsten Hildesheimer Werken zählen [Abb. 200 u. 201]. Dieser Stil reicht mit dem ehernen Kaiserstuhl in Goslar und dem Epiphaniusschrein noch in das 12. Jahrhundert hinüber. Erst in den gravierten und ausgeschnittenen Ornamenten des dritten Scheibenkreuzes und des Godehardschreins [nach 1130], der dem Fritzlarer Rogerusschüler sehr nahe steht, und in dem Silbereinband des Mönchs Ratmann von 1159, ebenfalls einem Opus interrasile, hat sich in ganz allmählicher Wandlung der Übergang vom byzantinisierenden zum rein romanischen Stil vollzogen. Die ausgeschnittene Arbeit, zur Zeit Bernwards durch Guntbald von Regensburg eingeführt, war den Hildesheimern so geläufig geworden, daß sie noch im 13. Jahrhundert an dem flachhalbkugelförmigen, sogenannten Katharinareliquiar der Kreuzkirche in bester Form auftritt.

Eine andere niedersächsische Werkstatt hat im Welfenschatz, der früher dem BRAUNSCHWEIGER DOM gehörte, einige nennenswerte Denkmäler aus dem 11. Jahrhundert hinterlassen. Zwei Goldkreuze tragen Widmungen der Gräfin Gertrud von Braunschweig [gest. 1077]. Eines davon stiftete sie für das Seelenheil ihres 1038 verstorbenen Gemahls Liudolf und somit ist die Entstehung zwischen 1038 und 1077 begrenzt. In die recht mageren Filigranmuster der Kreuze sind Zellenschmelzplatten mit den Evangelistenzeichen und Vogelpaaren eingelegt. Sie sind nicht griechische Einfuhr, sondern in dieser jedenfalls braunschweigischen Werkstatt selbst gearbeitet. Denn an ihrem Hauptwerk, dem goldbekleideten Tragaltar der Gräfin Gertrud, ist der Zellenschmelz sehr geschickt zur Verzierung einer Rundbogenstellung verwendet, welche die aus Gold vortrefflich getriebenen Gestalten Christi und der Apostel umrahmt. Hier kann von einer fremden Zutat keine Rede sein und der Tragaltar bildet ein sicheres Beweisstück für die schon in Schriftquellen überlieferte Tatsache, daß der Goldschmelz im 11. Jahrhundert auch kleineren deutschen Kunstbetrieben geläufig war.

In FRANKREICH ist die Zahl der Goldschmiedarbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts zu gering, um die Entwicklung einzelner Schulen zu veranschaulichen. Man kann nur feststellen, daß die nord- und ostfranzösischen Werke ungefähr auf derselben Stufe stehen, wie die deutschen Denkmäler der byzantinisierenden Richtung. Wenn der Kelch mit Patene und der Evangelieneinband im Dom zu Nancy, die dort nach alter Überlieferung als Reliquien des heiligen Gozelin von Toul verehrt werden, wirklich aus dem Besitz dieses 962 verstorbenen Bischofs stammen, so war die Schmelzkunst griechischer Art in Frankreich früher heimisch und weiter vorgeschritten, als auf deutschem Boden. Unmöglich ist das nicht, obwohl es mit dem Brief des Reimser Erzbischofs an Egbert von Trier in Widerspruch steht. Der gehenkelte Kelch in Nancy, aus goldbeschlagenem Silber, ist wie seine Patene abwechselnd mit Steinen und Schmelzplättchen in Filigranbändern verziert, wie das Theophilus mehr als hundert Jahre später in Deutschland vorschreibt. Die Mitte des Buchdeckels Gozelins schmückt ein Schmelzbild der Maria, das dem griechischen Vorbild bereits ebenso nahe kommt, wie die mehrere Jahrzehnte jüngeren Goldschmelze der Egbertschule. Dabei ist aber in der kreuzförmigen Anordnung und den gravierten Evangelistenbildern der Vorderseite, sowie in der rohen Silbertreibarbeit der Rückseite des Einbands die karolingische Überlieferung so stark ausgeprägt, daß man die Zuweisung an die Zeit Gozelins doch als glaubwürdig anzunehmen geneigt ist. □

Ein anderer Einband französischer Arbeit im Louvre, den Beatrix, die Schwester Hugo Capets, um das Jahr 1000 für S. Denis machen ließ, zeigt in Gold getrieben die Kreuzigung und auf den Ecken die Evangelistenzeichen in Zellenschmelz. Obwohl jünger, gehört derselben Stilrichtung der schmelzverzierte Einband aus S. Maurice d'Agaune im South Kensington Museum an; beide entsprechen etwa den Regensburger Goldarbeiten aus der Zeit Heinrichs des Frommen. □

In Südfrankreich vermittelt nur der Schatz von CONQUES das Bild einer schon im 10. Jahrhundert tätigen Klosterwerkstatt. Als viel besuchte Wallfahrtskirche hatte die Abtei Anlaß und Mittel genug, ihren Reliquienbesitz in prunkvollen Hüllen zu bergen. Die Ausführung verrät aber einen tieferen Stand des Geschmacks und des Könnens als im Norden. Das Hauptstück von Conques ist die 85 cm hohe Figur der heiligen Fides, die dem Ende des 10. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Der Körper ist aus Holz mit Goldblech überzogen, der Kopf aus Gold getrieben, die Krone mit Zellenschmelz und Steinen verziert. Die Heilige sitzt in ganz steifer Haltung, kaum gegliedert auf silbernem Thron, überhäuft mit Weihegaben verschiedener Zeiten. Es ist begreiflich, daß das gleißende Bild mit dem starren Blick der Emailaugen auf das wallfahrende Volk einen ungeheuren Eindruck machte, der in allerlei Wunderlegenden sich niederschlug. Aber mit der religiösen Wirkung hält die künstlerische keineswegs Schritt; es war ein barbarischer Geschmack, der an diesem Werk Genügen fand. □

In die Zeit des Abtes Bego III. von Conques um 1100 fallen drei Reliquiare von seltsamen Formen, aus Holz mit getriebenem Silber bekleidet. Eine Reliquientafel, die ein Teilchen des heiligen Kreuzes enthält, zeigt vorn die Kreuzigung. Das Vincentiusreliquiar, ein laternenförmiges Türmchen, ist in seinen ursprünglichen

Teilen mit gestanzten Heiligenfiguren belegt; ihre rohe Ausführung läßt die Rückständigkeit dieses südfranzösischen Betriebes erkennen, namentlich wenn man sie mit zwei wenig jüngeren westfälischen Reliquienkästchen gleicher Technik, im Herforder Schatz des Berliner Kunstgewerbemuseums und im Mindener Dom vergleicht. Ein Gerät in Form eines A ist trotz der Widmungsinschrift Begos mit der Sage in Verbindung gebracht worden, daß Karl der Große den Kirchen seines Reiches Reliquiare in Buchstabenform vermacht habe. Viel bedeutender als diese durch mancherlei Flickarbeit entstellten Stücke ist ein tafelförmiger Tragaltar, dessen Rand zehn Zellenschmelzplatten mit Heiligenbrustbildern und den Evangelistenzeichen zieren, die ohne Zweifel griechische Vorbilder wiedergeben, aber nicht mehr aus Gold, sondern aus Kupfer gearbeitet sind. Das ist der erste Schritt der französischen Goldschmiedekunst auf dem Wege, der im 12. Jahrhundert zur Blüte des romanischen Kupferschmelzes von Limoges hinführte. □

In ITALIEN haben die Geschichte, die Lage und der Handel des Landes zusammengewirkt zu dem Ergebnis, daß das Kunstgewerbe sich nachgiebiger und länger als diesseits der Alpen dem Einfluß Ostroms unterworfen hat. Des Kardinals Leo von Ostia Chronik von Monte Cassino berichtet ausführlich, wie weitgehend und einseitig der Abt Desiderius [gestorben als Papst Victor III. 1087] zur Ausstattung seiner erneuerten Klosterkirche die griechische Hilfe in Anspruch nahm. Eine goldene Altartafel mit Schmelzbildern der Wunder des heiligen Benedikt, vielerlei Altargerät, eherne Leuchter, Lampen, Gitter und die Kirchentüren wurden auf seine Bestellung in Byzanz ausgeführt. Er berief im Jahre 1066 griechische Künstler nach Monte Cassino, nicht nur zur Herstellung der Mosaikbilder, sondern auch als Lehrer seiner Mönche in allen Künsten des Goldes und Silbers, des Erzgusses und Eisens, des Glases, Elfenbeins, Holzes und Steins. Dieses Vorgehen war nicht vereinzelt. Noch heute bezeugen byzantinische Erztüren der Kirchen S. Paul vor den Mauern Roms [1070], San Marco in Venedig, in Monte Gargano [1076], Atrani [1087], Salerno [1099], daß die Überlegenheit des griechischen Kunstgewerbes allgemein anerkannt war. San Marco besitzt in seinem Schatz und dem Zellenschmelzaltar die reichste Anhäufung byzantinischer Goldschmiedewerke. □

Die heimischen Arbeiten können demgemäß die Abhängigkeit von Byzanz nicht verleugnen. Jene Vermengung karolingischer und griechischer Elemente, die in Deutschland die Egbertschule vertritt, ist in Italien am deutlichsten ausgeprägt an einem prachtvollen Bucheinband in Chiavenna, der vielleicht noch in das 9. Jahrhundert zurückreicht und jedenfalls nicht jünger als aus dem 10. Jahrhundert sein kann. Figürliche Zellenschmelzbilder mit dem thronenden Heiland, der Verkündigung und Heimsuchung Mariä wechseln mit ornamentalen Schmelzplatten, darunter solchen mit den byzantinischen Treppenmustern; alle nach dem älteren Verfahren ausgeführt, welches die ganze Goldfläche von Rand zu Rand mit Schmelzfarben bedeckt. Sehr merkwürdig ist die Aufbringung der Edelsteine und Perlen; sie sind gruppenweise auf filigranierten Goldscheiben zusammengefaßt, die eine auffallende Ähnlichkeit mit den longobardischen Scheibenfibeln aus Castel Trosino haben. Longobardische Bandgeflechte in Verbindung mit byzantinischen Ranken

tauchen noch im 10. Jahrhundert auf an einem derb getriebenen Silbereinband mit der Figur des Bischofs Eusebius im Domarchiv von Vercelli. □

Im 11. Jahrhundert schwinden diese Überreste der germanischen Vergangenheit und die Goldschmiedekunst Italiens schließt sich eng, bis zur Nachahmung, an die byzantinische an. Der Zellenschmelz wird fast nur noch in der jüngeren Form geübt, welche die Schmelzbilder mit einem breiten Goldgrund umgibt. Kennzeichnende Werke dieser Richtung sind der Einband eines Lektionars im Dom von Vercelli mit der Kreuzigung in Goldschmelz und getriebener Rückseite, das goldene Kreuz mit Schmelzbildern und Filigran im Welfenschatz, dessen byzantinisches Vorbild noch in Velletri erhalten ist, schließlich der reiche Bucheinband des Erzbischofs Aribert [1018 bis 1045] im Dom zu Mailand. Er ist dicht bedeckt mit einer Menge von Schmelzplatten, die in etwas mangelhafter Zeichnung die Kreuzigung, Apostel und Heilige darstellen, mit lateinischen Inschriften, deren Buchstaben nach griechischer Art senkrecht untereinander geordnet sind. Für die Treibarbeit der Rückseite, die neben den Ortsheiligen den Erzbischof Aribert zeigt, wie er seine Stiftung dem segnenden Christus darbringt, war der Mailänder Goldschmied auf sich selbst angewiesen und das Ergebnis ist technisch und stilistisch gleich dürftig. Auch sonst erweist sich die vorromanische Metallkunst Italiens als höchst unbeholfen, ja barbarisch, wo ihr die Stütze und Leitung des oströmischen Vorbildes fehlt; die ältesten Reliefplatten der Bronzetür von San Zeno in Verona mit Bildern aus der Schöpfung und dem Leben Christi sind von ungeheuerlicher Roheit und stehen noch tief unter den ungefähr gleichzeitigen Erzpforten in Hildesheim. □

Im 12. Jahrhundert strebt die Goldschmiedekunst, dem Wesen des romanischen Stils entsprechend, nach plastischer Wirkung, aber der Aufwand an eigener Erfindung ist gering; Beispiele die silbernen Altartafeln in Citta di Castello [vor 1144] und in Cividale [1185]. Der Süden Italiens bleibt noch enger im Bann von Byzanz. In PALERMO, der Hauptstadt des sarazenisch-normannischen Siziliens, sind noch bis in die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts Goldarbeiten geschaffen worden, die von griechischen nicht zu unterscheiden sind. Nur die Krone der Kaiserin Konstanze, der Erbtochter des Normannenkönigs Roger II., ist dem Dom von Palermo verblieben, da sie der Besitzerin ins Grab gefolgt war. Die übrigen Denkmäler dieser Gruppe gehören zu den Reichskleinodien in Wien. Die Krone ist eine geschlossene Kappe aus Goldstoff, benäht mit dichtgereihten Perlen, besetzt und behängt mit Steinen, Zellenschmelzplatten und Filigran von ausgesprochen byzantinischer Zeichnung. Von denselben sarazenischen Meistern ist augenscheinlich das Zeremonienschwert gearbeitet. Es trägt in Goldschmelz neben ornamentalen Besatzstücken den Reichsadler und ist daher für den 1195 in Palermo gekrönten Gemahl der Konstanze, Kaiser Heinrich VI. angefertigt. Gleichartiges Schmelzwerk ziert den Ärmelbesatz der kaiserlichen Tunika, die Handschuhe und die goldenen Schließen des Krönungsmantels, der 1133 in rein sarazenischem Stil für König Wilhelm von Sizilien gestickt worden ist. Auf der Goldscheide des Mauritiusschwertes wechseln getriebene Königsbilder mit Schmelzstücken jener Treppenmusterung, welche die griechischen Schmelzkünstler seit dem 10. Jahrhundert oft und oft wiederholt haben. □

2. GLASMALEREI, STICKEREI, HOLZARBEIT □

Bei allen Zweigen des Kunstgewerbes, die mit vergänglicheren Werkstoffen als den Metallen arbeiten, muß man auf die Erkenntnis einer zusammenhängenden Entwicklung in diesem frühen Zeitalter verzichten. Denn nur vereinzelte Denkmäler hat der Schutz der Kirche der Vernichtung entrissen. □

Der Bedarf des Gottesdienstes an Glasgefäßen war sehr gering. Daher verschwindet das Hohlglas seit dem Aufhören der Gräberbeigaben bis zum Ausgang des Mittelalters. Wir wissen aber aus dem Lehrbuch des Theophilus, daß die Glasbläserei im 11. Jahrhundert betrieben wurde in einer Form, die den Zusammenhang mit den überlebenden Resten der spätrömischen und fränkischen Glasmacherei verbürgt. Die einzige Art der Verzierung, die Theophilus übte, war das Umwickeln der Gefäße mit angeschmolzenen Glasfäden, also die gewöhnlichste Ausstattung der spätrömischen Gläser. Von weiteren Zierkünsten weiß Theophilus aus eigener Erfahrung nichts. Nur von den Griechen berichtet er, daß sie Gläser mit Blattgoldbildern unter farblosem Überfang und mit Schmelzmalerei anfertigten. Man sieht daraus, daß im Abendlande die Glasbläserei, der der kirchliche Antrieb fehlte, auf niedriger Stufe stehen blieb, weil hier die weltlichen Ansprüche an dieses Gewerbe noch nicht auf künstlerische Leistungen gerichtet waren. □

Die GLASMALEREI dagegen strebte von vornherein nach höheren Zielen, denn sie diente das ganze Mittelalter hindurch fast ausschließlich dem Gotteshause. Da diese Kunst eines im Altertum wurzelnden Stammbaumes entbehrt, liegen ihre Anfänge im Dunkeln. Die Vorstufe waren farbige Gläser in Holzrahmen gefaßt. Damit sind Bilder und Ornamente nicht ausführbar; die technische Vorbedingung der eigentlichen Glasmalerei ist die Fassung der Glasscheiben in schmiegsame Bleiruten, welche zugleich die Umrisse und Hauptlinien der Zeichnung geben. Bleigefaßte Fenster werden erst im 10. Jahrhundert erwähnt und es ist nicht wahrscheinlich, daß die Glasmalerei weiter zurückreicht. Denn die frühesten Erwähnungen von Kirchenfenstern mit farbigen Bildern fallen in diese Zeit. Frankreich hat den Vortritt: Erzbischof Adalbero von Reims [969 bis 988], derselbe, der die Egbertschule für sich arbeiten ließ, versah seine Kirche mit bilderreichen Fenstern, 'fenestris diversas continentibus historias'. Erhalten ist davon nichts; erst im 12. Jahrhundert beginnt in Saint Denis die Denkmälerreihe der französischen Glasmalerei. □

In kurzem Abstand folgt Bayern, nicht nur mit Schriftquellen, sondern auch mit wohlerhaltenen Arbeiten. In einem Schreiben des Abtes Gozbert von Tegernsee [982 bis 1001] wird einem Grafen Arnold gedankt, weil er die Fenster der Klosterkirche, die bis dahin mit Tüchern verschlossen waren, mit Bildern bunten Glases versehen habe. Dergleichen Kunstwerke seien weder den Vorfahren noch dem Abt Gozbert bekannt gewesen. Der Abt bittet ferner, daß er die Klosterschüler, welche Graf Arnold in der Kunst der Glasmalerei unterrichtet hatte, ihm zu weiterer Ausbildung wieder zuschicken dürfe. Wer Graf Arnold war, der zuerst in diesem Land die Glasmalerei pflegte, ist unbekannt. Man darf an jenen Grafen Arnold von Vohburg denken, der später als Prior von S. Emmeram das Leben des Klosterpatrons beschrieb; denn in dieser berühmten Regensburger Klosterschule, dem Mittelpunkt

des bayrischen Kunstlebens, hatte auch Gozbert seine Ausbildung empfangen. Die Lehre trug Früchte; es ist bekannt, daß die Tegernseer Klosterwerkstatt unter Gozberts Nachfolger Perenger [1003 bis 1012] für Freisingen und andere Kirchen Glasfenster zu liefern hatte. Auch einer der Künstler von Tegernsee wird in der Klosterchronik genannt: der Mönch Werinher [1068 bis 1091], ein Mann von der Vielseitigkeit des Rogerus, der nicht nur fünf Glasfenster hergestellt hat, sondern auch als Maler, Goldschmied und Schmelzwirker tätig war. □

Ein Bild dieser Frühzeit deutscher Glasmalerei geben fünf Scheiben des 11. Jahrhunderts im Dom von Augsburg, die ältesten Denkmäler dieser Kunst. Es sind schmale, 2 Meter hohe Rundbogenfenster, deren jedes eine Standfigur in steifer, unbewegter Haltung, ohne jegliche ornamentale Umrahmung enthält: König David [Abb. 202], Moses und die Propheten Jonas, Daniel und Osea. Sie sind zwar mehrfach dem 12. und 13. Jahrhundert zugeschrieben worden, aber ihr Stil gibt keinerlei Anlaß daran zu zweifeln, daß sie zur alten Ausstattung dieses 995 begonnenen Teiles des Domes gehören. Die Figuren stehen auf farblosem Grund, während im 12. Jahrhundert blauer Grund vorherrschte. Auch die Farbenwahl, in der Grün, Rot und Gelb das Blau übertönen, ist nicht diejenige der romanischen Zeit. Entscheidend ist die ottonische Tracht; der König David gleicht in der Gewandung durchaus dem Bildnis Kaiser Heinrichs II. in dessen Sakramentar aus Regensburg. Es ist wahrscheinlich, daß die Augsburger Fenster mit der Tegernseer Werkstatt zusammenhängen. An Beziehungen fehlte es nicht; das Ulrichskloster in Augsburg war von Tegernsee aus besiedelt worden. □

Auch nach Norden mag die bayrische Schule fortgewirkt haben, vielleicht durch Bischof Godehard von Hildesheim, den Nachfolger Bernwards, der vorher Abt von Tegernsee war. Jedenfalls ersieht man aus dem Lehrbuch des Theophilus, daß die Glasmalerei auch der sächsischen Klosterkunst am Ausgang des 11. Jahrhunderts geläufig war. Theophilus steht darin schon auf einer etwas höheren Stufe, als die Fenster in Augsburg. Während bei diesen die Innenzeichnung der Gewandfalten, Gesichter und Hände aus aufgebranntem Schwarzlot nur in gleichmäßig starken Strichen ausgeführt ist, gibt Theophilus bereits genaue Anweisungen, die Schwarzlotmalerei durch starken und leichten Auftrag abzustufen und aus schwarz gedeckten Flächen vor dem Brennen nicht nur die Inschriften, sondern auch vielerlei Ornamente mit dem Pinselstiel herauszuradieren. In der Technik ist die romanische Folgezeit nicht wesentlich über diese Vorschriften des Theophilus hinausgekommen. □

Die KUNSTWEBEREI hat vor dem Ausgang des romanischen Zeitalters die Grenzen der Seidenzucht betreibenden Länder kaum überschritten. Byzanz und der Orient waren ihre Heimat. Wo sie in sarazenisch besiedelten Gebieten des Abendlandes Pflege fand, wie in Spanien und Sizilien, da war sie auch ihrem Wesen nach sarazenisch geblieben. □

Die STICKEREI aber war an die Seidenländer niemals gebunden, auch wenn sie Seide verarbeitete. Denn die Seide ist gesponnen oder verwebt seit Alters ein Gegenstand des Welthandels gewesen. England, dessen Kunstgewerbe der Byzantinismus am wenigsten berührte, wird doch schon im frühen Mittelalter als

Sitz der Kunststickerei besonders gerühmt. Auch auf dem Festland reichen die schriftlichen Nachrichten über kirchliche Stickereien weit zurück.

Die ältesten Denkmäler führen in den Anfang des 11. Jahrhunderts. Es sind durchgehends Stücke von ganz hervorragender kunstgeschichtlicher Bedeutung, gering an Zahl, aber doch ausreichend, um auch auf diesem Gebiet neben der griechischen Richtung der Kirchenkunst eine germanische Unterströmung zu zeigen. □

Den byzantinischen Stil vertritt unverkennbar der ungarische Krönungsmantel in Ofen, ursprünglich eine geschlossene Kasel, welche König Stephan von Ungarn und seine Gemahlin Gisela von Bayern, die Schwester Kaiser Heinrichs II., für die Kirche zu Stuhlweißenburg im Jahre 1031 hatten anfertigen lassen. Eine Inschrift gibt darüber genaue Auskunft: CASULA HEC OPERATA ET DATA ECCLESIAE SANCTAE MARIAE SITAE IN CIVITATE ALBA ANNO INCARNATIONIS CHRISTI MXXXI INDICTIONE XIIII A STEPHANO REGE ET GISLA REGINA. Auf violettem Seidenstoff aus Byzanz ist in Goldstickerei ein ungemein reicher Bilderkreis höchst kunstvoll und übersichtlich verteilt. Um das Mittelfeld mit dem Heiland, Maria und Engeln ordnen sich in Streifen Christus stehend zwischen den Propheten, die Apostel in architektonischer Umrahmung sitzend und ein Rand mit Halbfiguren der Stifter und verschiedener Heiligen in Rundfeldern zwischen Ranken und Vögeln. Der Stil der Figuren, namentlich der stehenden, das Ornament und die senkrechten Beischriften verraten gleichmäßig den griechischen Einfluß. Ebenso die Sticktechnik: die Goldfäden sind nicht durch den Seidenstoff durchgestochen, sondern auf die Fläche gelegt und mit gelbem Seidenfaden befestigt. Dieses Verfahren wird durch die griechische Dalmatik im Vatikan als byzantinisch erwiesen. Da in Ungarn eine einheimische Kunst von solcher Leistungsfähigkeit aller Wahrscheinlichkeit nach nicht bestand, hat man die Künstler in einem Kloster der bayrischen Heimat der Königin Gisela zu suchen. Denn nur dort, im Domschatz zu Bamberg, sind verwandte Arbeiten derselben Zeit zu finden. □



Abb. 202: Glasgemälde in Augsburg, 11. Jahrhundert □

Auch der Mantel Kaiser Heinrichs II. in Bamberg ist ein kirchliches Gewand, eine geschlossene Glockenkasel, in derselben 'gelegten' Goldstickerei gearbeitet. Diese ist im 15. Jahrhundert auf einen neuen Grundstoff übertragen worden. Sie gibt eine 'Descriptio tocius orbis', eine Beschreibung der ganzen Welt, dargestellt durch die antiken Sternbilder, die in Vielecken und Kreisen über die ganze Fläche verteilt und durch auffällig fehlerhafte lateinische Sprüche erläutert sind. Im oberen Teil kommt mit den eingeordneten Bildern Christi, Mariä, Johannis und verschiedener Symbole auch das Christentum zum Wort. Die Inschrift SUPERNE USYE SIT GRATUM HOC CAESARIS DONUM besagt, daß die Kasel ein Geschenk des Kaisers [also nach der Krönung von 1014 geschaffen] für das höchste Wesen ist. Den Namen Kaiser Heinrichs nennt eine längere Inschrift, die, aus reich verzierten Initialbuchstaben in der Art der Buchmalerei zusammengestellt, als Randornament dient. Dann wird durch die Worte 'Pax Ismaheli qui hoc ordinavit' ein Besteller namhaft gemacht, dessen Verhältnis zum Kaiser nicht aufgeklärt ist. Der Name ist auf einen Herzog Ismael von Apulien bezogen worden, der 1020 am Hofe des Kaisers zu Bamberg verstarb und daselbst begraben wurde. Auch als die Bezeichnung eines sarazenischen Künstlers ist diese Inschrift gedeutet worden, obwohl der mittelalterliche Sprachgebrauch das Wort ordinare für bestellen anwendet, wie die früher erwähnte Inschrift des Reliquiars von S. Maurice [vgl. Seite 210] darlegt. Teils wegen des Namens Ismael, teils wegen der antikisierenden Sternbilder ist die Bamberger Kasel bisher immer als süditalienische Arbeit erklärt worden. Die hohe Bedeutung des Werkes verlangt eine Nachprüfung. Sie ergibt, daß es der Regensburger Kunstschule angehört, wobei die Ausführung in Bamberg selbst nicht ausgeschlossen ist. Es ist festgestellt, daß die Sternbilder und die erläuternden Sprüche mitsamt deren Fehlern einer barbarisch-lateinischen Erklärung des griechischen Sterngedichts von Aratus 'Phainomena' entnommen sind, die im Kreise Heinrichs II. und in Regensburg nachweislich bekannt war. Das erklärt vollkommen die Aufnahme antikisierender Formen und Gedanken in eine bayrische Klosterarbeit. Das Wort Usia findet sich zweimal in Widmungen des Kaisers an deutschen Kunstwerken: an der Kanzel in Aachen und am Baseler Goldaltar des Clunymuseums. Dann sind ganz aus reichen Initialbuchstaben zusammengestellte Schriftzeilen, wie die Randinschrift der Kasel, in der Münchener Sakramentarhandschrift enthalten, die in S. Emmeram nach dem Muster des Codex aureus gemalt und von Kaiser Heinrich nach Bamberg geschenkt war. Hier liegt offenbar die Quelle dieser ungewöhnlichen Verzierung. In Nadelarbeit ist sie nur noch einmal, an einer romanischen Seidenstickerei der Kunibertkirche zu Köln nachzuweisen, also wiederum eine deutsche Arbeit. □

Als ein Geschenk des frommen Kaisers bewahrt der Bamberger Dom noch eine Kasel, die zwar keine Inschrift trägt, aber aus stilistischen Gründen ebenfalls noch der Regensburger Kunst des 11. Jahrhunderts, nicht der sarazenischen zuzuweisen ist. Die Goldstickerei bildet große Kreise, die in regelmäßiger Wiederholung, wie ein Webemuster, einen königlichen Reiter mit dem Jagdfalken auf der Faust, enthalten. Ranken mit Tieren füllen die Kreisbänder und die Zwischenräume. Das ist sichtlich eine freie Übertragung eines sassanidischen Webemusters

in abendländische Formen. Das baumförmige Zepter, der flatternde Mantel, der Löwe vor dem Pferde sind Überbleibsel eines sassanidischen Vorbildes von der Art des persischen Seidenstoffes im Berliner Kunstgewerbemuseum. Solche Umbildungen alter orientalischer Muster sind einer Gattung auffällig derber, romanischer Halbseidenstoffe eigentümlich, deren Regensburger Herkunft später nachgewiesen werden soll. Auf einem dieser Stoffe im South Kensington Museum ist sogar das Motiv der gekrönten Reiter mit dem Jagdfalken noch erhalten. Auch wird von einem Regensburger Mönch Engilmar berichtet, daß er in der Kunst des Webens sich auszeichnete. Die Rankenornamente der Kasel deuten auf denselben Ursprung, denn sie stimmen mit den Ranken des Regensburger Tragaltärchens im Clunymuseum und der Baseler Altarumrahmung überein. □

Das letzte unter den goldgestickten Priestergewändern in Bamberg, ein Mantel mit biblischen Bildern in zusammenhängenden Kreisen, fällt bereits in das 12. Jahrhundert. Es ist ein romanischer Ausläufer der bayrischen Kunststickerei, die von griechischen Vorbildern ihren Ausgang nahm. □

Dieser Gruppe steht nur ein aus dem 11. Jahrhundert stammendes Werk jener urwüchsigen Kunstrichtung gegenüber, die in Deutschland mit den Hildesheimer Erzpforten einsetzte. Das ist der Wandteppich von Bayeux, ein kulturgeschichtliches Denkmal ersten Ranges. Auf einem 63 Meter langen und einen halben Meter hohen Leinenstreifen ist in farbiger Wollstickerei, die den Grund leer läßt, die Vorgeschichte der Eroberung Englands durch den Normannenherzog Wilhelm, seine Seefahrt und sein Sieg über König Harald bei Hastings dargestellt in fortlaufenden Bildern, die durch Bäume oder Gebäude von einander getrennt und mit lateinischen Erklärungen versehen sind. Die Zeichnung ist unbeholfen, zuweilen kindlich; aber sie ist voll Leben und beruht auf scharfer, unmittelbarer Beobachtung der Wirklichkeit, namentlich in den Bildern des Flottenbaues, der Trinkgelage, der Ein- und Ausschiffung von Mann und Roß. Die Ausführung steht zeitlich den Ereignissen des Jahres 1066 sehr nahe; daß Mathilde, die Gemahlin Wilhelms, den Teppich selbst gefertigt habe, ist aber nicht erwiesen. □

Auf dem Gebiet der HOLZMÖBEL ist der Denkmälerbestand aus dem frühen Mittelalter der allerdürftigste. Abnützung und Verbrauch, dann die Mißachtung des durch Alter und Wandlungen des Geschmacks entwerteten und unbequem gewordenen Hausrats erklären die Vergänglichkeit zur Genüge. □

Einigen Ersatz bieten die Nachbildungen von Möbeln in Buchmalereien, Elfenbein- und Steinskulpturen. Diese Quelle fließt schon im frühen Mittelalter sehr reichlich; aber ihre Angaben sind anfechtbar und trügerisch, weil oft die ausschmückende Phantasie des Zeichners mitgewirkt hat oder weil sein Können zur deutlichen Wiedergabe der Wirklichkeit nicht ausreichte. Trotzdem ist dieses Hilfsmittel nicht zu verschmähen, denn die daraus gewonnene Aufklärung kann als vollgültig hingenommen werden, wenn sie durch erhaltene Möbel späterer Zeit bestätigt wird. Solche Belagstücke stellen die Bauernmöbel verkehrsarmer Gegenden, namentlich Skandinaviens, deren Bewohner an althergebrachtem Gerät mit Zähigkeit festhalten konnten, weil ihre Lebensformen starken Wandlungen nicht unterworfen waren. □



□ Abb. 203: Bettstelle, 9. Jahrhundert □

Aus zahlreichen Bildern in Handschriften und Skulpturen des vorgotischen Mittelalters ist deutlich zu ersehen, daß die häufigste Gattung der Sitzmöbel einschließlich der Betten bis zum 13. Jahrhundert aus rundgedrechselten Pfosten und Stäben gebaut war. □

In dem Wiener Evangeliar Karls des Großen sitzen die Evangelisten auf Faltstühlen, deren gekreuzte Beine in regelmäßigem Wechsel von Kugeln und Scheiben gedrechselt sind. Vierbeinige Lehnstühle aus gedrehten Rundstäben finden sich in sehr klarer Darstellung in der Pariser Bibel Karls des Kahlen von 851, ein einfaches Bett aus Rundpfosten auf dem Elfenbeindeckel der Psalterhandschrift desselben Kaisers; ein reicheres Bett nebst Schemel in besonders genauer Wiedergabe auf einem griechischen Elfenbeinkasten des 9. Jahrhunderts im Museum Kircherianum zu Rom [Abb. 203]. Als spätromanisches Beispiel einer gedrechselten Bettstatt ist ein Relief am Grabmal Papst Clemens II. im Bamberger Dom zu erwähnen. Die romanische Zeit hat gelegentlich, wie unter anderem ein Steinrelief im Louvre mit dem Evangelisten Mathäus aus Chartres zeigt, zwischen den gedrehten Stäben der Bänke und Stühle Rundbogen angebracht, aber die Grundform und Bauart dieser Möbel im wesentlichen unverändert gelassen. Nur verschwinden im 12. Jahrhundert die tiefen Einschnitte der gedrehten Profile, welche die karolingischen Bilder nach antikem Vorbild aufweisen. □

Erst die Gotik schiebt infolge ihrer Neigung, auch Sitzmöbel aus Brettern aufzubauen, die gedrechselten Möbel beiseite und verdrängt sie in den Hausrat des Bauernstandes, der ihnen zu einem ununterbrochenen Fortleben fast bis in die Gegenwart verholfen hat. □

Direkte Nachkommen der Drechselmöbel des frühesten Mittelalters sind die Dreibeinstühle, die in zahlreichen Beispielen meist des 18. Jahrhunderts vorliegen. Ihre Verbreitung erstreckt sich ziemlich über ganz Europa vom äußersten Norden zum Süden und Westen. Sie finden sich noch am häufigsten am Niederrhein, in der Eifel und in Westfalen [Kunstgewerbemuseum Köln, Germanisches Museum Nürnberg], seltener in England, Norwegen und Spanien. Die ältesten Stücke aus dem 15. Jahrhundert hat Italien aufzuweisen [Abb. 204]. Auf niederländischen und deutschen Bildwerken der Spätgotik erscheinen sie noch im bürgerlichen Hausrat, späterhin nur als bäuerliches Gerät. Der Bau ist überall derselbe: drei gedrechselte Pfosten, deren einer als Rückenlehne hochgeführt ist, halten ein dreiseitiges, von Rundhölzern eingefaßtes Sitzbrett. Zwischen den Sitz und die unteren Verbindungstäbe der Eckpfosten sind zuweilen dünnere Stäbe senkrecht eingezapft. Auch das Querholz der Rücklehne, rund oder brettförmig, wird von solchen Stäbchen gestützt, wenn es nicht wie in Spanien und Westfalen durch zwei schräge Armlehnen mit den Vorderpfosten fest verbunden ist. Die niederrheinischen Drei-



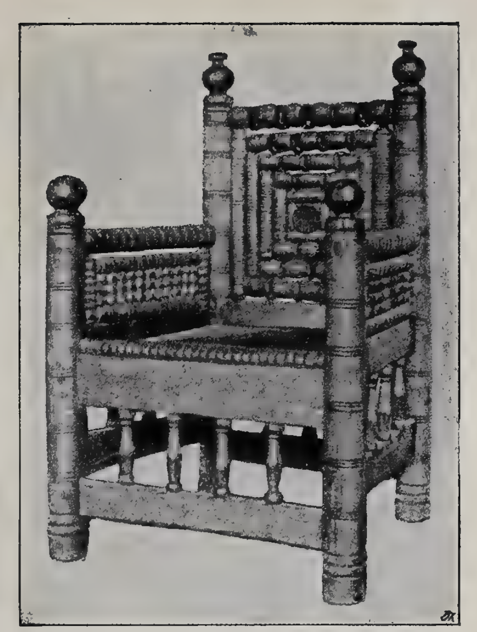


Abb. 204: Dreibeinstuhl, Italien, 15. Jahrhundert ◻ Abb. 205: Romanischer Kirchenstuhl aus Hedemarken ◻ in Christiania ◻

beine kennen diese Armstützen nicht; dafür ist hier, wie auch in Norwegen, über dem Sitz ein im Halbkreis gebogener Spahn als untere Lehne angebracht. Die italienischen Beispiele zeichnen sich durch tief eingedrehte Profile aus, während überall sonst die Pfosten flach geringelt sind. ◻

Da ländliche Möbel so einfacher Art niemals eine Handelsware zwischen weit entfernten Ländern gewesen sind, läßt ihre weite Verbreitung von Norwegen bis Spanien und von England bis Italien nur die Erklärung zu, daß die Entstehung der Gattung in eine diesem ganzem Gebiet gemeinsame Kulturform, also in die Zeit der Völkerwanderung und der germanischen Staatengründungen zurückreicht. ◻

Das gilt auch für die Bänke und vierbeinigen Stühle, die sich durch eine ganz verwandte Bauart aus gedrehten Rundhölzern als die echten Geschwister der Dreibeinstühle erweisen. Die Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwald besitzt noch zwei schwere Rundpfostenbänke aus dem 12. Jahrhundert, an welche sich etwas jüngere, aber durchaus formverwandte gotländische Kirchenbänke im Historischen Museum von Stockholm und ein Stuhl aus Hedemarken [Kunstgewerbemuseum Christiania, Abb. 205] anreihen. Leichtere vierbeinige Bauernstühle aus gedrechselten Stäben mit Brettsitzen sind im hannöverschen Altenland, in der Wilstermarsch, in Jütland und der skandinavischen Halbinsel verbreitet, die zwar kaum vor das 18. Jahrhundert zurückreichen, aber doch mittelalterliche Formen getreu bewahrt haben [Museen Hamburg, Flensburg, Christiania]. ◻

Durch byzantinischen Einfluß sind gedrechselte Sitzmöbel auch im Kaukasus entstanden; das Germanische Museum besitzt Beispiele aus Swanetien von rein romanischer Form. ◻

Alle diese Drechselmöbel sind zwar gemäß ihrer Abkunft aus einer barbarischen Frühzeit der Hausausstattung künstlerisch bescheidene Werke, aber sie liefern uns den stilgeschichtlich wichtigen Nachweis, daß das Kunstgewerbe des Mittelalters auch auf diesem Gebiet ebenso wie in der Metallarbeit von der Völkerwanderung an bis zum Auftreten der Gotik von dem Erbe des Altertums gezehrt hat. Zwar sind antike Holzmöbel dieser Art nicht mehr vorhanden; aber die aus aufgereihten Wulsten und Scheiben gebildeten Pfosten der römischen Bronzesitze und Betten in Neapel und anderwärts [vgl. Abb. 100] zeigen Formen, die nicht dem Erzguß angemessen, sondern auf der Drehbank entstanden sind. Der Ursprung dieser in das Metall übertragenen Bildungen ist die Drechselarbeit der antiken Holzmöbel gewesen. □

Die Rundholzsitze sind nicht die einzigen Möbel, die auf einen ins früheste Mittelalter reichenden Stammbaum Anspruch haben. Eine höchst urwüchsige Stuhlart in nordischen Sammlungen [Volksmuseen in Christiania-Bygdö und in Lyngby bei Kopenhagen] ist aus dem Abschnitt eines dicken Baumstammes in der Art hergestellt, daß man von der Sitzhöhe aufwärts den größeren Teil des Stammes entfernt und den stehenbleibenden Rest zu einer Rückenlehne ausgerundet hat. Dieselbe Form kommt auch in Spanien vor und es ist wahrscheinlich, daß ein solcher Blockstuhl des Provinzialmuseums von Barcelona wirklich noch der westgotischen Zeit angehört. Seine durchbrochen geschnittene Lehne enthält in einem Kreisfeld den aus sechs gestreckten Spitzovalen gebildeten Stern, der eins der häufigsten Ziermotive der Völkerwanderungszeit bildet. Er tritt in der Regel als Gegenstück einer Kreisrosette mit schräg gedrehten Strahlen auf, in der longobardischen Plastik als Sonne und Mond verwendet. Man darf daher eine seltene Gattung von Schweizer Truhen [Landesmuseum Zürich, Kunstgewerbemuseum Köln], deren einzige Verzierung diese beiden in derbem Kerbschnitt eingestochenen Kreisornamente bilden, als die Ausläufer longobardischer Kastenmöbel betrachten. Auch in frühgotischen Truhen des italienischen Alpengebiets lebt dieses alte Motiv noch fort. □

Ein gutes Bild der Schnitzerei des frühesten Mittelalters gibt das älteste wohlerhaltene Kastenmöbel, eine Zedernholztruhe im Dom von Terracina [Abb. 206]. Drei Seiten sind ganz mit flacher Schnitzarbeit bedeckt: unter Rundbogenreihen Gruppen von Menschen und Kentauren im Kampfe mit Tieren und Ungeheuern, in der Mitte der Sündenfall als das einzige christliche Bild zwischen den orientalisch-antiken Motiven in sehr barbarisch-germanischer Umbildung. Es ist eine longobardische Arbeit des 7. oder 8. Jahrhunderts. Für diese Zeit spricht einerseits die Gleichartigkeit der Rundbogenverzierung mit derjenigen auf einer der Kronen von Guarrazzar, andrerseits die Stilverwandtschaft der Reliefbilder mit den longobardischen Steinskulpturen in Cividale. Die antike Rundung des Reliefs, wie sie in der Holzschnitzerei noch die spätrömische Tür von S. Sabina zeigt, war längst verloren; die Figuren stehen flach und kaum modelliert auf steil ausgestochenem Grund. □

Diese Art der Schnitzerei ohne Modellierung ist bis zu völliger Ebenheit der Oberfläche weitergeführt an zwei Flügeltüren des 11. Jahrhunderts im Dom von



□ Abb. 206: Truhe in Terracina, 8. Jahrhundert □

Puy, deren eine die Bezeichnung Gaudefredus me fecit trägt. Hier war offenbar die Malerei berufen, den aus dem Grunde flach ausgesparten Bildern des Leidens Christi eine deutliche Innenzeichnung zu verleihen. Erst der romanische Stil hat der Holzschnitzerei die Fähigkeit zu starker Plastik wieder verschafft. Das älteste und bedeutendste Beispiel dafür, die eichene Kirchentür von Maria im Kapitol zu Köln, steht bereits außerhalb der vorromanischen Kunst. In ihren 26 Reliefbildern aus dem Leben Christi sind viele Figuren fast vollrund unterschnitten. Ihre plumpe, dickköpfige Bildung und die Bandgeflechte der Umrahmung sind deutliche Kennzeichen des 12. Jahrhunderts. □

□ □

KAPITEL IX • DAS ROMANISCHE KUNSTGEWERBE □

Man darf die gebräuchlichen Stilbezeichnungen nicht allzu genau auf ihre innere Bedeutung und Richtigkeit nachprüfen. Denn das einzelne Kennwort kann bestenfalls nur einen Teil der vielfältigen Kräfte und geistigen Strömungen bezeichnen, die an der Gestaltung eines Kunststils zusammenwirken. Romanisch ist die der Gotik vorausgehende Baukunst genannt worden, um anzudeuten, daß sie gleich den vom Lateinischen abstammenden romanischen Sprachen aus den Resten und auf der Grundlage der römischen Kunst emporgewachsen ist. In diesem Sinne würde die Bezeichnung Romanisch, auf das Kunstgewerbe übertragen, für das gesamte vorgotische Mittelalter Geltung haben. Dieser lange Zeitraum ist in der vorausgehenden Darstellung bereits soweit gegliedert worden, daß das romanische

Kunstgewerbe im engeren Sinne auf seinen letzten Abschnitt, das 12. Jahrhundert und die erste Hälfte des 13. begrenzt bleibt. □

Der Anfang dieser Stilperiode ist etwas schwankend, denn es besteht keine scharfe Trennung zwischen der vorromanischen und der hochromanischen Kunst. Die letztere ist eben nur die höchste Stufe und der Abschluß der aus der Spätantike abgeleiteten frühmittelalterlichen Formensprache. In allmählichem Übergang vollzieht sich die Wandlung vom Stil des 11. zu dem des 12. Jahrhunderts. Der Byzantinismus, der die vorromanische Klosterkunst kennzeichnete, hat auch im 12. Jahrhundert noch viele Spuren hinterlassen; und andrerseits lebt romanischer Geist schon in den plastischen Werken Bernwards von Hildesheim. □

Trotzdem ist dem romanischen Kunstgewerbe des 12. Jahrhunderts ein abgeschlossener, selbständiger Stil keineswegs abzusprechen. In seiner Einheitlichkeit liegt gerade der wesentliche Unterschied gegen die Vorzeit. □

Von der Völkerwanderung an waren im Kunsthandwerk des Abendlandes die kirchlich-byzantinische und die weltlich-germanische Richtung nebeneinander hergegangen, getrennt trotz der gemeinsamen spätantiken Quelle und trotz mancher Vermischung. Erst im 12. Jahrhundert fließen sie zu einem starken Strom zusammen und aus ihrer Vereinigung erwächst der romanische Stil. □

Die Ursachen dieses Vorgangs liegen auf den Gebieten des künstlerischen und des sozialen Fortschritts. Einerseits war die Klosterkunst nach jahrhundertelanger Schulung durch Byzanz hinreichend erstarkt, um dieser Stütze entraten zu können. Mit dem Können wuchs die Selbständigkeit und mit dieser hob sich das nationale Element auch im kirchlichen Kunstgewerbe. Damit war einer Annäherung an den Volksgeschmack freie Bahn gebrochen. □

Folgenreicher war auf der anderen Seite der Wechsel im kunstgewerblichen Betrieb. Er hing zusammen mit der rasch aufblühenden Macht der Städte. Mit ihrem Selbstbewußtsein und Reichtum stieg auch die Bedeutung und die Fähigkeit des bürgerlichen Handwerks. Die Kunst im Hause stand noch auf tiefer Stufe; um so eifriger waren die weltlichen Handwerker bemüht, den geistlichen Werkstätten die kirchlichen Aufgaben aus der Hand zu nehmen, die in dieser Blütezeit des Kirchenbaus über das vorher übliche Maß an Zahl und Umfang weit hinausgingen.

Es ist nicht genau festzustellen, wie im 12. Jahrhundert sich die Arbeit auf geistliche und weltliche Kräfte verteilt, denn der Rückgang und Verzicht der Klosterwerkstätten erfolgte an einem Ort früher, an anderen später. Aber mit voller Deutlichkeit ist zu erkennen, daß die künstlerische Führung, die vorwärts treibende schöpferische Kraft im Kunsthandwerk schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf die bürgerlichen Meister übergegangen war. Die Geschichte der großen Laienkünstler Lothringens wird den Beweis dafür erbringen. □

Diese Verweltlichung des Betriebes war von größtem Einfluß auf die Gestaltung des romanischen Stils. Denn im bürgerlichen Handwerk hatte ein guter Teil alter Überlieferung der germanischen Volkskunst sich fortgepflanzt und lebenskräftig erhalten. Die Laienhand übertrug nun lang verschollene — aber nicht ausgestorbene — Technik und Zierformen auf die kirchliche Arbeit und förderte so die Abkehr vom Byzantinismus. □

Das romanische ORNAMENT des 12. Jahrhunderts veranschaulicht diese Vermischung. Es kann den germanischen Einschlag nicht verleugnen, obwohl die antikisierende Ranke mit ihrem aus dem Akanthus und den Palmetten abgeleiteten Blattwerk sein Hauptmotiv bleibt. Neben ihr tritt das weitmaschige Bandgeflecht wieder auf, in dessen Linienführung häufig noch die spitzwinkligen Knickungen zu sehen sind, die dem frühesten Mittelalter eigentümlich waren. Kein Zweig des Kunsthandwerks bleibt davon frei. Die Ranke selbst unterliegt dem Einfluß des Bandgeflechtes; sie verliert den Pflanzencharakter, ihre Stengel werden durch aufgelegte Perlschnüre und ähnliche Musterung in Bänder verwandelt und gleich diesen verschlungen und verflochten. Auch die Neigung, das Band- und Rankenwerk mit Figuren, Tieren und Ungeheuern zu durchsetzen und innig zu verbinden, ist unzweifelhaft ein Ausfluß des germanischen Volksgeschmacks. Denn diese phantastische Ornamentik entfaltet sich in der reinsten Form in den romanischen Holzschnitzereien Norwegens, die in grader Linie von der alten Volkskunst herstammen und nicht nur deren Formen, sondern auch ihren Geist so gut wie unverändert festgehalten haben. □

Die Verweltlichung des kunstgewerblichen Betriebs im 12. Jahrhundert hatte somit tiefgehende Wirkungen in stilistischer und technischer Hinsicht. Aber sie hatte noch nicht das Ergebnis, den kirchlichen Grundzug der Kunsttätigkeit zu ändern. Wir wissen wenig von einer künstlerischen Ausstattung der Ritterburg und des städtischen Bürgerhauses dieser Zeit und noch weniger ist von Erzeugnissen weltlicher Bestimmung erhalten. Noch immer blieb die Gläubigkeit und namentlich die Reliquienverehrung die stärkste Triebfeder für das kunstgewerbliche Schaffen, der Schmuck des Gotteshauses, das hauptsächlichste Arbeitsgebiet. Auch da, wo die Klosterwerkstätten eingingen, von denen nur wenige das 12. Jahrhundert überlebt haben, hörte die Mitarbeit der Geistlichkeit nicht auf. Sie war unentbehrlich für den geistigen Inhalt der kirchlichen Werke, deren Ausführung dem Laienhandwerk anheimfiel. Für die damals so beliebten typologischen Bilderfolgen der Schmelzkunst und der Glasmalerei, für die Heiligenlegenden und die lateinische Spruchweisheit auf den Reliquienschreinen konnten die Meister bürgerlichen Standes der geistlichen Hilfe so wenig entbehren, wie vorher die Laienbrüder der Klosterschulen. So sehen wir auch in der Verbindung von Gedanke und Ausführung die Vermählung kirchlichen und weltlichen Wesens, die den romanischen Stil kennzeichnet. □

1. DIE METALLKUNST UND DER KUPFERSCHMELZ. □

Die Ursachen und Wirkungen des Stilwechsels im 12. Jahrhundert sind am besten an der Metallarbeit zu verfolgen, weil sie die größte Zahl örtlich und zeitlich gut bestimmbarer Werke hinterlassen hat, dann auch, weil nur bei diesem Kunstzweig die vorausgegangene Entwicklung in ihren Grundzügen zu übersehen ist. □

Man kann das führende Kunstgewerbe im romanischen Zeitalter nur mit einschränkendem Vorbehalt als Goldschmiedekunst bezeichnen, denn es ist gerade sein auffälligstes Merkmal, daß Kupfer und Erz an Stelle des Goldes die bevorzugten Werkstoffe werden. Das ist offenbar eine Folge des Aufschwungs und der

Gebietserweiterung der bürgerlichen Volkskunst, die seit der Völkerwanderung vornehmlich in den unedlen Metallen nach den Ansprüchen und Mitteln ihrer Abnehmer zu arbeiten gewohnt war. □

Damit ist eine ganz einschneidende Änderung in der Schmelzkunst verbunden. Mit dem Gold verschwindet der Zellenschmelz und an seine Stelle tritt der KUPFERSCHMELZ, der nun das Leitmotiv der romanischen Metallkunst wird, in höherem Maße noch, als es der Goldschmelz für die byzantinische Richtung der vorromanischen Zeit gewesen ist. □

Die Schmelzarbeit tritt nun so stark in den Vordergrund, daß sie zuweilen die anderen Zierkünste des Metalles überwuchert. Trotzdem ist sie kein selbständiges Gewerbe gewesen, sondern immer nur ein Zweig der Goldschmiedekunst. An vielen Denkmälern des 12. Jahrhunderts ist deutlich zu sehen, daß ein und derselbe Künstler das Schmelzwerk, den Guß, die Treibarbeit und die Gravierung gemacht hat. □

Da in den Ornamenten, figürlichen Darstellungen und technischen Verfahren des Kupferschmelzes die stilistische Eigenart der verschiedenen Betriebsorte, Werkstätten und Meister sich greifbarer und schärfer ausprägt als in anderen Ziermitteln der Metallarbeit, dem Filigran oder der Edelsteinfassung, so bietet das Schmelzwerk die sicherste Handhabe der Gruppierung und Bestimmung des sehr umfangreichen Denkmälervorrats der romanischen Goldschmiedekunst. Der Kupferschmelz wird in der Regel [entsprechend dem französischen Email champlevé] Grubenschmelz genannt, weil zur Aufnahme der Schmelzfarben in starke Kupferplatten Gruben eingestochen werden. Um innerhalb der Gruben die figürlichen oder ornamentalen Zeichnungen herzustellen, kann der Goldschmied die Umrißlinien oder ganze Flächen des Bildes in der vollen Plattendicke des Metalles stehen lassen, das ist der reine Grubenschmelz; oder er kann nach dem Brauch des Zellenschmelzes vorher gebogene dünne Kupferstege als Umrißlinien in die Gruben einsetzen, das gemischte Email. Immer werden die zwischen den Farben sichtbar stehenbleibenden Metallstege und Flächen vergoldet. □

Die Gravierarbeit des Grubenschmelzes gewährt dem Künstler eine unvergleichlich größere Freiheit der Zeichnung als der Zellenschmelz. Er kann die Figuren und Ornamente ausstechen und dadurch farbige Bilder auf vergoldetem Grund schaffen, die in der Wirkung dem griechischen Goldschmelz sich nähern; oder umgekehrt die Zeichnung in Gold aus farbigem Emailgrund aussparen, oder schließlich sowohl den Grund als auch die Bilder emaillieren, so daß nur schmale Goldumrisse die Farbflächen trennen. Welches Verfahren der Schmelzwirker wählt, ist eine Frage teils der Zweckmäßigkeit und künstlerischen Absicht, teils auch der Schulüberlieferung. Es ist keine Seltenheit, daß die verschiedenen Arten an einem Werke vereinigt vorkommen. □

Auch die Farbigkeit durchbricht die engen Grenzen des Goldschmelzes, der jede Zelle nur mit einer Farbe ausfüllen konnte. Die undurchsichtigen Glasflüsse des Kupferemails sind strengflüssiger und ermöglichen das Nebeneinanderstellen und Abstufen verschiedener Farben in einer Grube ohne trennende Metallstege. Diese Kunst ist im 12. Jahrhundert bis zur Schmelzmalerei durchgebildet worden.

Da die Feilheit des Kupfers und die größere Freiheit der Gravierarbeit die Verwendung des Schmelzwerks außerordentlich steigerten, größere Aufgaben und höhere Kunstziele zuließen, so bedeutet der romanische Kupferschmelz einen Fortschritt in jeder Hinsicht. □

Als der Kupferschmelz im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts sich der kirchlichen Aufgaben bemächtigte, verdrängte er den Goldschmelz griechischer Art schnell und gründlich, geriet aber stilistisch unter dessen Einfluß. Da er gelegentlich auch sich der Zellentechnik bediente, so lag die Vermutung nahe, daß er nur als ein billiger Ersatz, als eine Nachahmung des Goldemails entstanden sei. Diese Ansicht ist nicht haltbar. □

Der romanische Kupferschmelz ist in der Tat ein Nachkomme des spätrömischen, wie er in Gallien, am Rhein, in Britannien geübt worden war. Die Entwicklung vom 4. bis zum 12. Jahrhundert läßt sich freilich nicht mehr Schritt für Schritt verfolgen. Merowingische, karolingische und irische Arbeiten, wie die früher erwähnten Reliquiare von S. Maurice, Enger und der Buchdeckel aus Lindau [vgl. Seite 221] müssen die weite Kluft überbrücken im Verein mit unscheinbaren Scheibenfibeln des 9. und 10. Jahrhunderts aus Grubenschmelz, deren Fundgebiet sich von Oberitalien und den Ostalpen [Kettlach], den Rhein herab [Mainz, Köln], an die Maas [Namur] bis nach England erstreckt. Der Bestand ist zwar dürftig, aber er beweist doch vollkommen das Fortleben des Kupferschmelzes nach der Völkerwanderung in der germanischen Volkskunst. Daß mit dieser letzteren auch die kirchlichen Kupferschmelzarbeiten des 12. Jahrhunderts noch eng zusammenhängen, ist mit Sicherheit durch eine weit verbreitete Gattung von Reliquienkästen festzustellen, deren Hauptstücke sich im Hildesheimer Dom, Welfenschatz, Museum Kircherianum zu Rom, Museum zu Kopenhagen, Sammlung Morgan befinden [Abb. 207]. Die Grubenschmelzplatten dieser Kästchen tragen nur religiöse Bilder: den Weltrichter mit den Evangelistenzeichen, die Kreuzigung oder Grablegung nebst den Aposteln. Sie entsprechen darin den Tragaltären des Kölners Eilbert und stammen wie diese aus dem 12. Jahrhundert. Die Schmelzarbeit ist sehr geschickt; auf blauem Grund sind nur die Köpfe und Umrisse der Figuren in Metall ausgespart, die Gewänder mit bunten Schmelzfarben ausgefüllt. Um so merkwürdiger ist die archaische Roheit der Zeichnung; sie gleicht den Schmelzbildern auf dem frühmittelalterlichen Einband irischen Stils aus Lindau [Abb. 178]. Dieselbe Machart und Zeichnung zeigt ferner das sogenannte Juwel König Alfreds [gest. 901] aus Goldemail in Oxford, das die angelsächsische Bezeichnung 'Aelfred mec heht gewurcan' trägt. Die ganze Gattung ist danach England zuzuweisen. Es ist nicht allein die Verwandtschaft mit dem irischen Bucheinband, die sie mit der frühmittelalterlichen Kunst verbindet. Der Deckel des hier abgebildeten Hildesheimer Kästchens trägt zwischen Ranken in einem Kreisfeld dasselbe Ornament aus vier kreuzweis verschlungenen Schlangen, das uns als ein altes Motiv germanischer Volkskunst durch die Scheibenfibel von Wittislingen und das Reliquiar in Chur [vgl. Abb. 175 und 176] überliefert ist. Diese schlagende Übereinstimmung muß jeden Zweifel an dem Zusammenhang des romanischen Kupferschmelzes mit dem frühmittelalterlichen und durch diesen mit dem spätrömischen begleichen. □



□ Abb. 207: Kupferschmelzkasten, England, 12. Jahrhundert. Dom zu Hildesheim. □

Der Nachweis dieses Entwicklungsganges erledigt auch die alte Streitfrage, ob dem deutschen oder dem französischen Kupferschmelz zeitlich der Vorrang zukommt. Er ist weder in Köln noch in Limoges neu erfunden worden, sondern hier und dort ebenso wie an der Maas und in England durch den allgemeinen Fortschritt der volkswirtschaftlichen Zustände, durch das Aufsteigen des bürgerlichen Handwerks, aus dem Dunkel der verschollenen Volkskunst in das helle Licht der denkmälerreichen Kirchenkunst emporgehoben worden. □

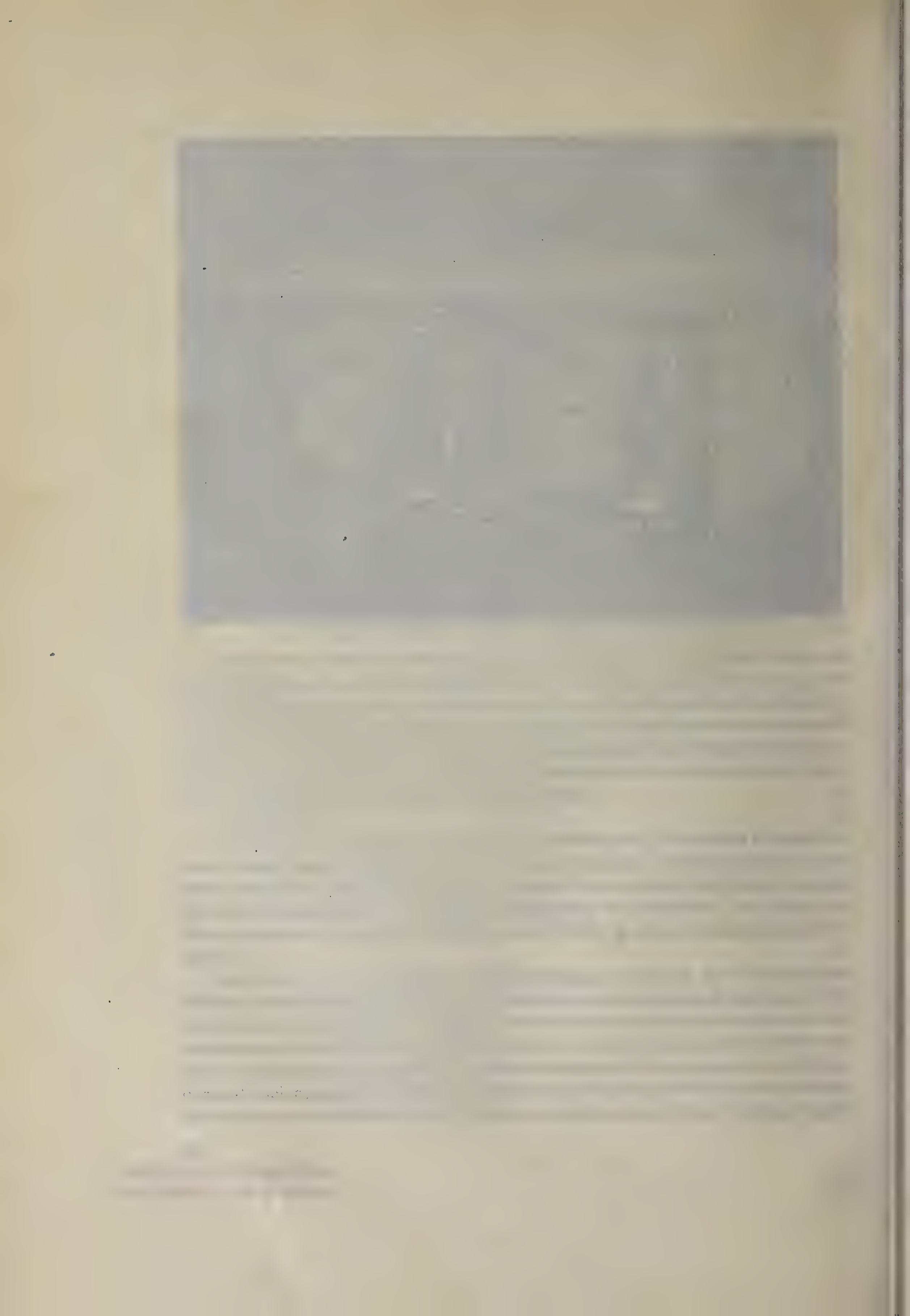
LOTHRINGEN. □

Von einem Vorrang kann nur insofern die Rede sein, als das alte Kunstmittel in der einen Gegend schneller, in der anderen langsamer sich den neuen und größeren Aufgaben gewachsen zeigte. In diesem Sinne gebührt der Vortritt fraglos der Goldschmiedekunst des niederlothringischen MAASTALES, das dank der Überlegenheit seiner großen Künstler sowohl Köln wie Limoges nachhaltig beeinflußt hat. □

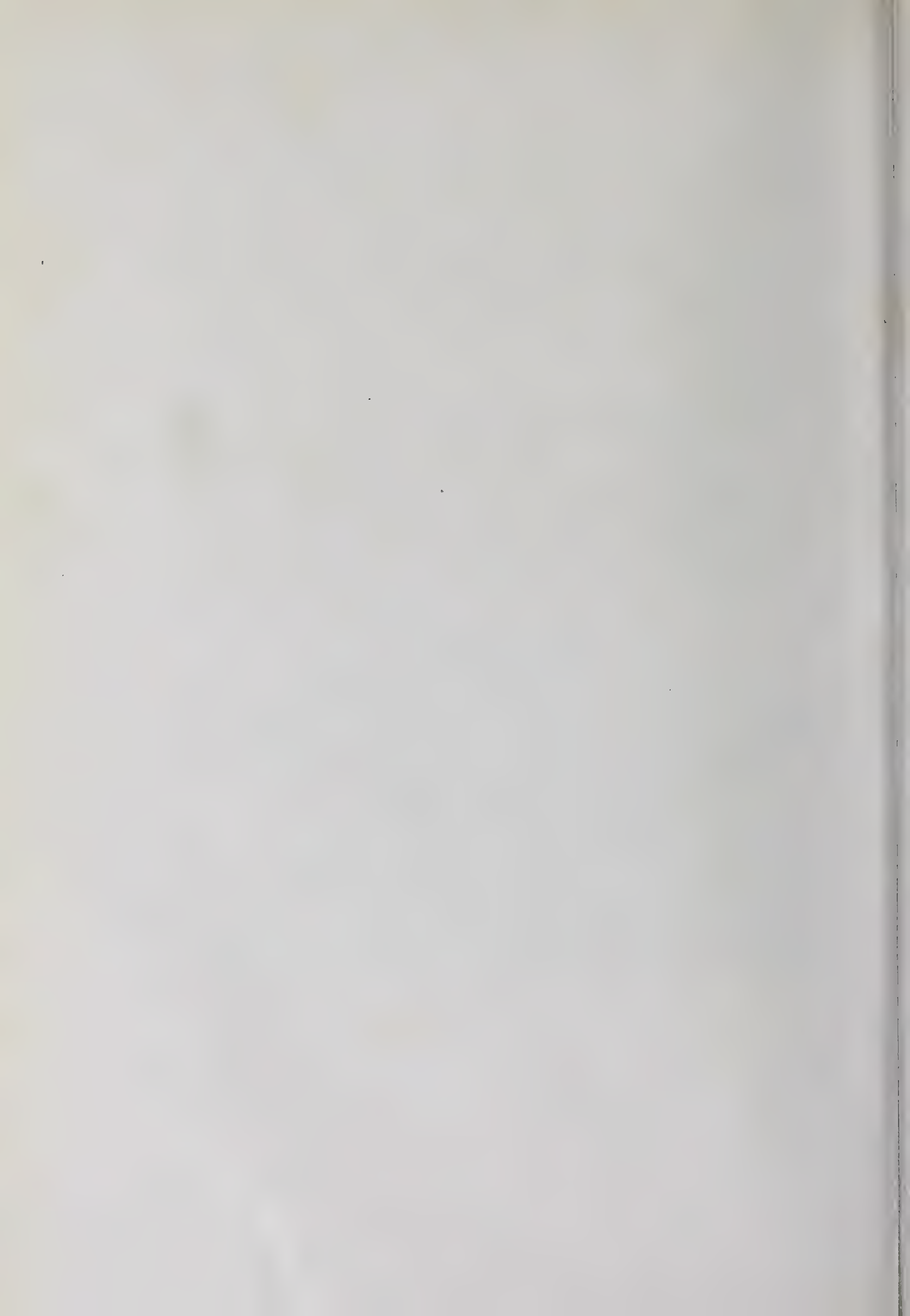
Die Reihe der Laienkünstler Niederlothringens eröffnet der Goldschmied REINER VON HUY an der Maas. Sein Taufbecken aus Messingguß vom Jahre 1112 in der Bartholomäuskirche zu Lüttich ist eins der meistbewunderten Werke der romanischen Plastik [s. Tafel]. Die Figuren der vier Taufgruppen, die in Relief das Becken umziehen, sind wahrhaft edel in der Haltung und Gewandung von sprechender und doch maßvoller Bewegung. Der Fortschritt in den hundert Jahren, die das Taufbecken von den Hildesheimer Erztüren trennen, ist gewaltig. Vielleicht lagen



TAUFBECKEN DES REINER
VON HUY IN LÜTTICH, 1112




DOMINI
HIC EST



in der Elfenbeinschnitzerei, die im 10. und 11. Jahrhundert in den Maasklöstern gepflegt worden war, die Vorstufen dieser Vollendung; die Tafel des Bischofs Notker von Lüttich [gestorben 1008] läßt darauf schließen. Die Begabung Meister Reiners verrät sich auch in einem kleineren Werk, das seinen Namen trägt, dem Rauchfaß in Lille [Abb. 208]. Auch die besten Rauchfässer des späteren 12. Jahrhunderts [Dom zu Trier] erreichen es nicht. Der Gelbguß blieb Jahrhunderte hindurch ein bevorzugtes Gewerbe des mittleren Maastales, so sehr, daß Dinant bei Namur der ganzen Gattung den Namen Dinanderie verliehen hat. Die hohe Kunst Reiners von Huy aber wurde nicht Gemeingut; das nächstälteste Taufbecken von Tirlemont aus dem Jahr 1149 ist dagegen von barbarischer Roheit.



Abb. 208: Weihrauchfaß von Reiner v. Huy, um 1120. Museum Lille

Auch Reiners ungleich berühmter Landsmann und Nachfolger GODEFROID DE CLAIRE erreicht ihn als Plastiker nicht; seine Stärke liegt vor allem im Schmelzwerk. Als Leiter einer überaus fruchtbaren Goldschmiedewerkstatt stand er ein Menschenalter lang im Mittelpunkt des lothringischen Kunstgewerbes und durch große auswärtige Aufträge hat er die Spuren seines Wirkens weit über die Grenzen seiner Heimat hinausgetragen. In seine Vaterstadt Huy kehrte er erst 1173 nach siebenundzwanzigjähriger Abwesenheit zurück, um hochbetagt in dem Kloster Neufmostier sein Leben zu beschließen. Das Totenbuch des Klosters berichtet, daß er in der Goldschmiedekunst keinem Zeitgenossen nachstand und in verschiedenen Ländern zahlreiche Reliquienschreine und andere Geräte geschaffen habe. Sicher gehörten zu den Orten, wo er gearbeitet hat, Maastricht, Lüttich, Köln und mit größter Wahrscheinlichkeit auch S. Denis in Frankreich.

Urkundlich fest beglaubigt sind unter den Werken Gottfrieds nur die zwei Silbersärge der Heiligen Domitian und Mangold, die er auf Bestellung des Bischofs Radulf von Lüttich 1173 für die Kollegiatkirche von Huy lieferte, also ganz am Ende seiner bürgerlichen Laufbahn. Sie sind schlecht erhalten und vielfach ergänzt, aber sie bieten doch noch so viele kennzeichnende Einzelheiten der Technik und Verzierung, daß an ihrer Hand eine lange Reihe weiterer Arbeiten Gottfrieds und seiner Mitarbeiter mit Sicherheit festgestellt werden konnte. Es ist klar, daß der Meister viele Gehilfen und Schüler heranziehen mußte, um die Menge der zum



Abb. 209: Alexanderreliquiar von Godefroid de Claire, 1145. □ Museum Brüssel □

Teil sehr umfangreichen Aufgaben zu bewältigen. Daher schwankt vielfach die Güte der Ausführung. Aber alle Denkmäler dieses großen Betriebes, die einfachen und die kostspieligsten, bindet neben den immer wiederkehrenden technischen Merkmalen der auch in schwächeren Arbeiten noch erkennbare Stil des Leiters fest zusammen. Er ist am deutlichsten zu sehen, wo figürliche Darstellungen, sei es in Schmelzbildern, sei es in gegossener oder getriebener Metallplastik, vorliegen. Und solche fehlen selten: denn einerseits hat ein günstiges Geschick den großen Reliquienschreinen Gottfrieds die getriebenen Silberfiguren und Reliefbilder ziemlich unversehrt bewahrt, andrerseits hat er im Schmelzwerk figürliche Darstellungen den Ornamenten durchgehends vorgezogen. □

Die älteste datierte Arbeit Gottfrieds ist das Alexanderreliquiar im Brüsseler Museum, das Abt Wibald von Stavelot und Corvey [1130 bis 1158] 1145 fertigen ließ, ein getriebener Silberkopf auf einem Kasten in der Form der Tragaltäre dieser Zeit, dessen Seitenwände Schmelzplatten abwechselnd mit steinbesetzten Kupfertafeln bekleiden [Abb. 209]. Die emaillierten Halbfiguren von Heiligen und Tugenden sind in reinem Grubenschmelz auf vergoldetem Grund mit mehrfarbig abgetönten Gewändern und vergoldet ausgesparten Fleischteilen ausgeführt. Die Innenzeichnung der Gesichter ist kräftig eingeschnitten und dunkel ausgeschmolzen. Die Beischriften sind in gleicher Technik teils in wagerechter, teils nach griechischer Art in senkrechter Buchstabenfolge angebracht. Diese Schmelzbehandlung, die mit dem Goldschmelz technisch gar keine und in der Wirkung nur eine entfernte Ähnlichkeit hat, ist von Gottfried und seinen Genossen fast ausnahmslos geübt worden. Ganz gleichartige und daher gleichzeitige Arbeiten sind ein Reliquienkasten in S. Ghislain und ein Tragaltar der Eremitage in Petersburg. Auch der Schmelzbelag eines Buchdeckels in Darmstadt und der Kreuzfuß in S. Omer gehören in diese Periode des Meisters.

Die Art der Edelsteinfassung ist hervorzuheben, weil sie ein auffälliges Werkstattmerkmal bildet. Die Steine, oder als Ersatz weißsilberne Knöpfe, sind immer in Löcher eingekittet, die in gravierte Kupferplatten eingeschlagen sind. Die in Deutschland und anderwärts allgemein übliche Kastenfassung mit umgebendem

Filigranzierrat kommt an der Maas nur ausnahmsweise, an den bevorzugten Stirnseiten einiger Schreine, vor. Ein anderes Kennzeichen der Maasschule bilden blank vergoldete Mulden, rund, oval oder rosettenförmig in die Kupferstreifen der Umrahmungen eingetieft, ursprünglich wohl als billiger Ersatz für die Wirkung der Halbedelsteine erfunden. □

Abt Wibald hat Gottfried noch mehrfach in Anspruch genommen. Von dem großen Remaclusaltar, den er für Stavelot um 1150 bestellte, sind aber nur zwei stattliche Schmelzscheiben in Sigmaringen erhalten, die sich stilistisch der vorgenannten Denkmälergruppe anreihen. Die getriebenen Reliefbilder des Altars sind nur durch eine alte Zeichnung überliefert; eine genauere Vorstellung ihrer Beschaffenheit gewährt der Hadelinusschrein in Visé, ursprünglich in Celles bei Lüttich. Dessen Langseiten füllen acht getriebene Silberreliefs mit figurenreichen Bildern aus dem Leben der Heiligen Hadelin und Remaclus, den Altarreliefs augenscheinlich nah verwandt. Man kann hier in der Plastik Gottfrieds einen Einfluß Reiners von Huy erkennen, obwohl er den klassischen Schwung des älteren Künstlers nicht besitzt. □

Den Höhepunkt im Schaffen Gottfrieds bezeichnet der Heribertschrein in Deutz, der früher als das Hauptstück der rheinischen Schmelzkunst galt. Obwohl der Schrein [154 cm lang] den reichen Schmuck der getriebenen Silberfiguren, die Apostel an den Langseiten, Heribert und Maria zwischen Engeln an den schmalen Giebelseiten, unversehrt bewahrt hat, wird die Wirkung des großen Sarkophags doch ganz vom Schmelzwerk beherrscht. Die breiten Pfeiler zwischen den Aposteln bekleiden vierzehn prachtvolle Schmelztafeln [hoch 25 cm] mit den Standbildern der Propheten; in jede Seite des Satteldaches sind sechs große Schmelzscheiben mit Bildern aus dem Leben Heriberts eingelassen, getrennt durch pfeilerartige Streifen auf einem vergoldeten Grund von flach getriebenem Silber- und Kupferblech. Kleinere ornamentale Emailplatten umziehen mit Steinen wechselnd das Dachgesims und die Giebel. Von der gewohnten Schmelzart Gottfrieds weichen nur die Prophetenbilder ab. Sie sind auf Goldgrund in vielfarbig modellierender Abschattierung nicht nur der Gewänder, sondern auch der Fleischteile ausgeführt in so vollkommener Technik, daß man hier wirklich schon von Schmelzmalerei sprechen kann. Auch die Zellentechnik kommt zu bescheidener Anwendung in geometrischen Mustern aus Kreisen, Rosetten und dergleichen. Darin liegt kein Anzeichen einer erneuten byzantinischen Einwirkung. Das Zellenverfahren wurde nur deshalb gewählt, weil die geometrischen Muster durch vorher gebogene und eingesetzte Zellen bequemer und genauer auszuführen sind, als im reinen Grubenschmelz. Dasselbe kann man später bei Nicolaus von Verdun beobachten, der viel in Zellentechnik arbeitete. □

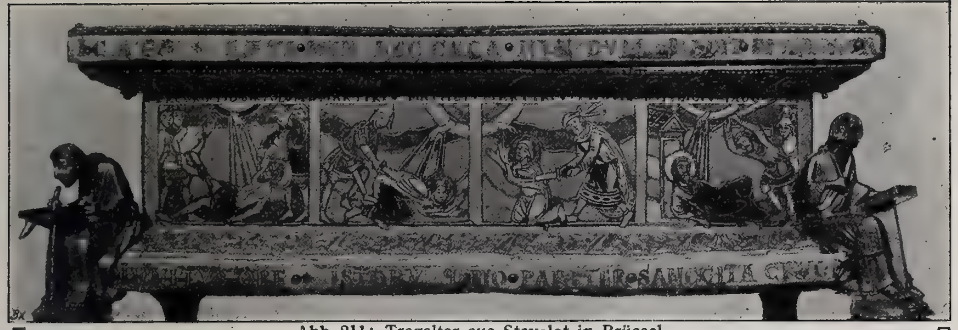
Eine bedeutende Errungenschaft der romanischen Goldschmiedekunst ist die mit rasch wachsendem Können geübte Plastik in getriebenem Silber. Die Künstler des Maastales hatten darin vor dem Rheinland einen großen Vorsprung. Die Apostelfiguren des Heribertschreins deuten in der großzügigen Gewandung und abwechslungsreichen Kopfbildung bereits auf die von dem nächstfolgenden Künstlergeschlecht erreichte Vollendung hin. □



Abb. 210: Kreuzfuß in S. Omer

In die Spätzeit Gottfrieds fallen die in Maastricht geschaffenen Werke. Der große und gut erhaltene Servatiusschrein daselbst steht im Aufbau und der Verzierung den zwei Schreinen von 1173 in Huy nahe. Als wohlfeiler Ersatz des nur sparsam verwendeten Schmelzwerks dient, wie schon am Hadelinusschrein, der braune Ölfirnis mit vergoldeten Mustern, für die Edelsteine die blanken Mulden. Aus der Servatiuskirche stammen ferner die Reliquiare der Heiligen Gondulf, Monulf, Valentin und Candidus im Brüsseler Museum, die als Giebelseiten von Schreinen gestaltet sind. Während die späten Schreine vorwiegend Gesellenarbeit sind, erscheint an dem flachgedeckelten Kasten für die Armreliquie Karls des Großen im Louvre [früher in Aachen] der persönliche Stil des Meisters im Schmelzwerk und in den flachgetriebenen Brustbildern von Heiligen und hohenstaufischen Fürsten wieder schärfer ausgeprägt, wahrscheinlich deshalb, weil es sich um einen Auftrag Kaiser Friedrichs I. handelte. Der Kasten ist nach der Erhebung der Gebeine Kaiser Karls [1166] entstanden und datiert somit die Maastrichter Schaffenszeit Gottfrieds auf die Jahre vor 1170.

In großen Mengen hat seine Werkstatt kleineres Kirchengerät mit reichem Schmelzwerk gearbeitet. Sehr begehrt waren augenscheinlich Flügelaltärchen mit Schmelzbildern innen auf den Flügeln und einer Reliquie im Mittelfeld. Nicht weniger als sechs solche sind noch vorhanden, im Dom zu Trier, in der Lütticher Kreuzkirche, in Hanau, im Besitz des Herzogs von Arenberg und zwei im Pariser Petit Palais. Die ursprüngliche Verwendung loser Schmelzbilder, die in vielen Museen und Sammlungen verstreut sind, zeigen ferner vierpaßförmige Reliquiare [davon eins im Berliner Kunstgewerbemuseum], ein Tragaltar in Augsburg und vor allem die Kreuze im South Kensington und British Museum, im Beuth-Schinkel-Museum von Charlottenburg und im Brüsseler Museum. Die häufigsten Bilder geben die Symbole des Kreuzes aus dem Alten Testament, die im Formenschatz Gottfrieds eine große Rolle gespielt haben. Sie schmücken auch den Kreuzfuß von Saint Omer [Abb. 210], der stilistisch in die Frühzeit des Meisters fällt und einen wichtigen Aufschluß über seine Wanderjahre bringt. Der berühmte Abt Suger von S. Denis beschreibt in seinem Verwaltungsbericht von 1147 einen riesigen Kreuzfuß, den er durch 'lothringische Goldschmiede', die zwei Jahre lang,



□ Abb. 211: Tragaltar aus Stavelot in Brüssel □

bald fünf Mann, bald sieben Mann, bei ihm arbeiteten, machen ließ. Es war ein vierseitiger Pfeiler mit dem typologischen Bilderkreis in Schmelzwerk bedeckt und von den Evangelisten getragen. Da der Kreuzfuß von S. Omer fast wie das Modell dazu aussieht, kann man nicht zweifeln, daß Gottfried diese Lothringer gestellt hat. Daraus erklärt sich der merkliche Einfluß, den seine Schmelzkunst auf Limoges ausgeübt hat. Denn S. Denis war gerade damals durch die eifrige Kunstpflege Sugers [gest. 1152] ein Sammelplatz der französischen Künstler und von größter Bedeutung für den gegenseitigen Austausch. □

Der Betrieb Godefroids de Claire war augenscheinlich der führende im Maasgebiet und darüber hinaus, aber sicherlich nicht der einzige. □

Nah verwandt war ihm der Meister des Tragaltars aus Stavelot im Brüsseler Museum, dessen Absicht auf größere Farbigkeit des Schmelzwerks und auf besonders zierliche Zeichnung ausgeht. Er emailliert nicht nur die Gewänder, sondern auch den Grund, auf dem die Figuren stehen, und sucht die letzteren durch lebhafte Farben von dem blauen und grünen Hintergrund loszulösen. Dieses wirkungsvolle Verfahren hat er an dem genannten Hauptwerk, dann an dem Schmelzbelag des Notkereinbands in Lüttich, an einer schönen Platte mit Propheten im Berliner Kunstgewerbemuseum und einer anderen mit den Heiligen Livinius, Sebastian und Tranquillinus im Louvre angewandt. Bei seinem feinsten Werk, dem Flügelaltar aus Alton Tower im South Kensington Museum, sind dagegen die Figuren im Farbengrund vergoldet ausgespart. Wenn man aus der Buchmalerei Rückschlüsse auf die Goldschmiedekunst ziehen darf, so ist die engere Heimat dieses ausgezeichneten Künstlers, von dem auch die Schmelzscheiben am Kreuz von Laon [im Louvre] herrühren, in der Namurer Gegend zu suchen. Denn seine beiden Hauptwerke, der Tragaltar [Abb. 211] und das Altärchen von Alton Tower, gleichen ganz auffallend den Bildern einer Bibelhandschrift des Britischen Museums aus der Abtei Floreffe bei Namur. □

Aus selbständigen Werkstätten des Maasgebiets stammen die zwölf ungewöhnlich großen Grubenschmelztafeln auf dem Marcusschrein in Huy und vier Platten im Museum zu Brüssel mit Bildern aus dem Leben Christi. Ein hervorragendes Denkmal aus dem Rheinland, der silberne Altaraufsatz der Kastorkirche in Koblenz [jetzt im Clunymuseum], dessen getriebene Figuren die Ausgießung des heiligen Geistes auf die Apostel darstellen, ist trotz der rheinischen Herkunft



□ Abb. 212: Erzkamm vom Annoschrein in Siegburg □

nach dem Stil der Plastik ebenfalls einem Maaskünstler um 1160 zuzuschreiben, von dem weitere Werke nicht bekannt sind. □

Im 13. Jahrhundert vermengen sich die Nachklänge aus der Gottfriedschule mit solchen des Nicolaus von Verdun an dem Maurusschrein [im Besitz des Herzogs von Beaufort] und einem Flügelaltärchen mit Kreuzreliquie im Brüsseler Museum, die beide der Abtei Florennes bei Namur gehört haben. □

Auf Godefroid de Claire folgt als Führer der Maaskunst NICOLAUS VON VERDUN, der größte Künstler und Bahnbrecher unter den Goldschmieden der romanischen Zeit. Auch seinem Tätigkeitsdrang war die Heimat zu eng. In Klosterneuburg bei Wien vollendete er 1181 den Altaraufsatz des Chorherrenstifts, das altberühmte Hauptwerk seiner Schmelz- und Zeichenkunst. Der 5 Meter breite Altar besteht aus 51 großen Grubenschmelztafeln [davon sind sechs nach einem Brandschaden von 1322 in Wien zugefügt], die zu drei Reihen übereinander geordnet, in der Mitte das Leben und Leiden Christi, darüber und darunter je 17 typologische Bilder des Alten Testaments enthalten [vgl. die Tafel]. Die Figuren stehen vergoldet auf blauem Grund. Um eine flache Wirkung zu vermeiden, ist die Innenzeichnung des Faltenwurfs, der Muskeln und der Haare in kraftvollen Linien oder in breiten Gruben eingestochen und mit blauen und roten Glasflüssen ausgeschmolzen. Die meisterhafte Beherrschung dieses Kunstmittels, das erst die Gotik wieder mit ähnlichem Geschick handhaben lernte, verleiht den Bildern eine ebenso farbige wie plastische Wirkung. Die Umrahmung bedecken sehr farbenreiche und zum Teil, den geometrischen Mustern entsprechend, in Zellentechnik gearbeitete Schmelzstücke. Es war ein gewagtes Unternehmen, eine so umfangreiche Aufgabe ausschließlich mit den Mitteln des Kupferschmelzes zu bewältigen; aber das hohe Kunstvermögen des Meisters Nicolaus hat die Gefahr der Flachheit überwunden. Die Kraft des Ausdrucks, die Freiheit der Bewegung und die Würde der Haltung, dazu die seltene Schönheit der Gewandbehandlung verleihen dem Klosterneuburger Altar unvergängliche Bedeutung. □

Nicolaus von Verdun hat sich später nicht wieder so einseitig als Schmelzwirker betätigt. Mehr und mehr tritt bei den in Köln und danach in Tournai geschaffenen Werken die Plastik aus getriebenem Silber in den Vordergrund. □

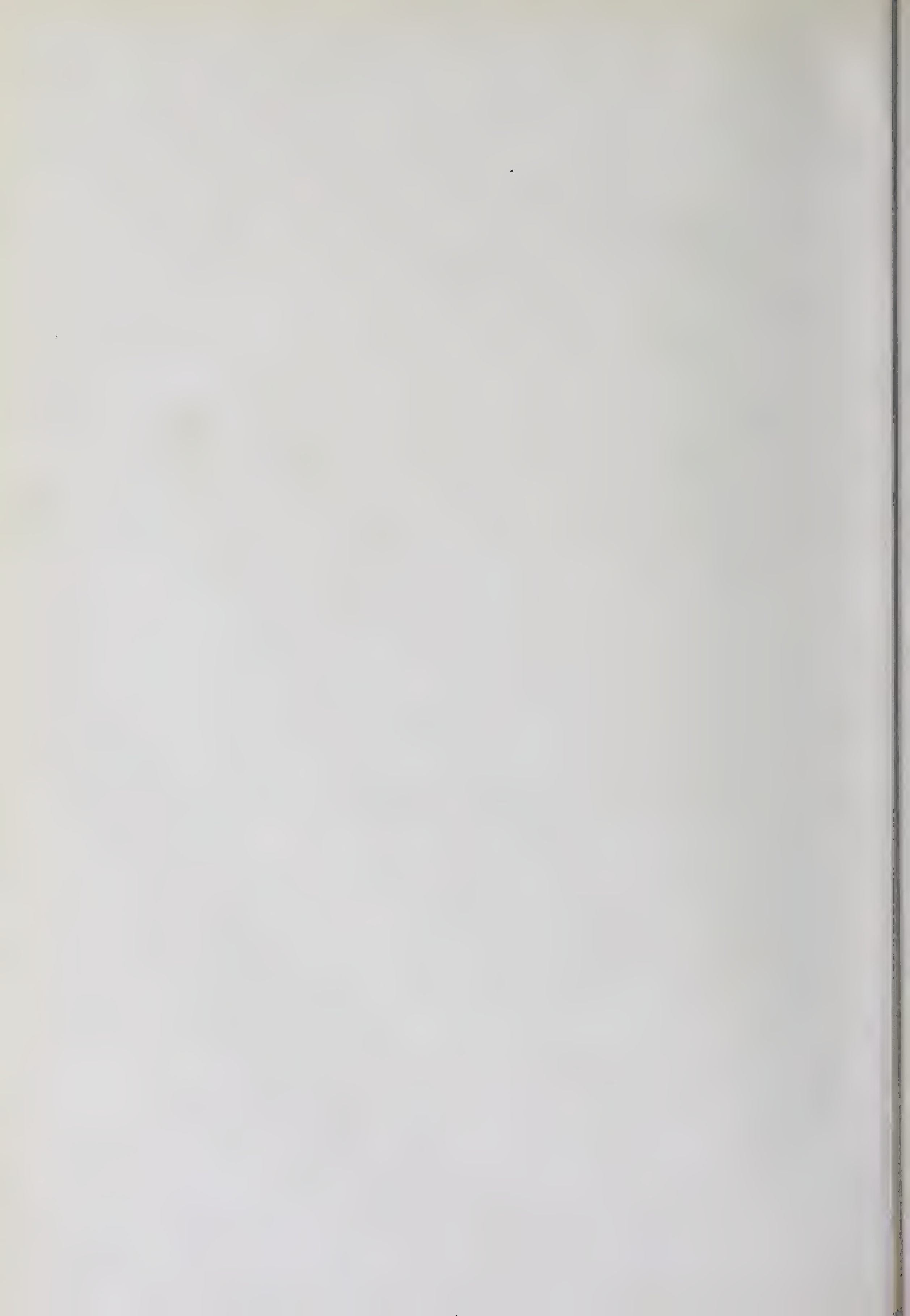
Sein Aufenthalt in Köln ist nicht wie der in Klosterneuburg und Tournai inschriftlich beglaubigt. Nur seine Werke geben davon ein vollgültiges Zeugnis. Wir finden seine Spur zuerst am Annoschrein von 1183 in Siegburg und an dessen Gegenstück, dem Albinusschrein von 1186 in Köln. Sie vereinigen in sich lothringischen und kölnischen Stil, denn für die beiden Sarkophage hat Nicolaus kölnische

DIE VERKÜNDIGUNG



SCHMELZPLATTE AM KLOSTERNEUBURGER
ALTAR DES NICOLAUS VON VERDUN, 1181


+EX·TE·NASCETVR·QVO·LAPSVS·HOMO·REDIMETVR·
AVEMARIA
ANNVNCIATIO·DNI·



Kräfte zur Mitarbeit herangezogen, die zunächst ihre heimische Schule nicht verleugnen konnten. Die Gliederung der Schreinswände durch Kleeblattbogen auf emaillierten Doppelsäulen hat Nicolaus nach dem Muster des Klosterneuburger Altars entworfen. Sein Werk sind unverkennbar die gegossenen Bronzekämme auf dem Dachfirst und den Giebeln aus schwungvollen, mit Figuren und Tieren durchsetzten Ranken französischen Stils [Abb. 212], die gleichartigen Kapitelle des Annoschreins und schließlich alle die Schmelzstücke, deren Ornamente sich vergoldet von dunkelblauem Grund abheben [Abb. 213 u. 214]. Sie sind namentlich am Albinusschrein, dessen Emailsäulen ebenfalls von Nicolaus herrühren, sehr reich vertreten und zeugen für die unerschöpfliche Erfindungsgabe des Lothringers. Er trägt mit ihnen eine Fülle weltlicher Motive, Ritter, Jäger und Musikanten, Vögel, Affen, Hunde und Esel, Drachen und sonstige Fabelwesen, meist verbunden mit blattreichen Ranken, in das kirchliche Kunstgewerbe hinein, das sich in Köln bis dahin von diesen volkstümlichen Elementen völlig freigehalten hatte. □



Abb. 213: Schmelzplatte vom Klosterneuburger Altar des Nicolaus von Verdun □

Den wachsenden Einfluß des Meisters Nicolaus auf seine kölnischen Mitarbeiter verrät unter den damals entstandenen Schreinen besonders der Benignusschrein in Siegburg. □

Alle diese Heiligensärge haben die einstige Ausstattung mit getriebenen Silberfiguren verloren. Vollkommen erhalten ist sie aber an dem umfangreichsten und kostbarsten Denkmal der romanischen Goldschmiedekunst, dem Schrein der heiligen drei Könige im Kölner Dom. Man darf dieses mächtige Gehäuse in Gestalt einer dreischiffigen Basilika noch ausschließlicher als die vorgenannten Schreine von 1183 und 1186 für Nicolaus in Anspruch nehmen, obwohl der Meister hier erst recht auf die Hilfe von Mitarbeitern und Schülern angewiesen war. Kölnische Arbeit sind die aus Gold getriebenen Figuren der Vorderseite, Maria mit den heiligen drei Königen nebst Kaiser Otto IV. und die Taufe Christi; auch ein Teil des Schmelzwerks folgt noch der kölnischen Überlieferung. Die Figuren auf der zweiten Giebelseite sind Schülerarbeit. Dagegen rührt der größte Teil der Schmelzausstattung von Nicolaus her. Es sind zwei Gattungen: geometrische Muster in sehr farbenreichem Zellenschmelz, die genau den Rahmenplatten in Klosterneuburg gleichen, und einfarbig blaue Platten mit leicht und zierlich gezeichneten Ranken in Vergoldung. Gleichen Stils sind auch die zahlreichen Belagstücke mit Goldornamenten auf braunem Firnisgrund. Die Hauptleistung des Nicolaus sind die 24 Silberfiguren der Apostel und Propheten an den Langseiten, die auch in der monumentalen Plastik des 12. Jahrhunderts noch kaum ihresgleichen haben. Ausgezeichnet durch die ausdrucksvolle Durchbildung der Köpfe, durch die lebendige und doch würdevolle Haltung, durch den kunstvoll gegliederten, groß und zwanglos fließen-



Abb. 214: Schmelzplatte des Nicolaus von Verdun am Albinusschrein

den Faltenwurf, bedeuten sie einen Höhepunkt nicht nur im Schaffen des Meisters, sondern in der gesamten Goldschmiedekunst des Mittelalters [siehe Tafel].

Diese Arbeiten hatten den Künstler bis um 1200 in Köln festgehalten. Sein letztes bezeichnetes Werk ist der Marienschrein in Tournai, vollendet 1205, der trotz schwerer Beschädigung und Ergänzung, in den Silbergruppen und einigen Schmelzstücken noch die Vorzüge des Meisters erkennen läßt.

Nicolaus von Verdun war durch viele Fäden stilistischer und handwerklicher Verwandtschaft mit der älteren Maaskunst Gottfrieds verknüpft. Aber seine Kunst ist über dessen Stufe hinaus und auch seinen Zeitgenossen weit vorausgeeilt. Er ist unter den Führern des Kunsthandwerks als erster von jenem in Frankreich erwachenden Natursinn berührt, der später im 13. Jahrhundert das frühgotische Pflanzenornament hervorbrachte. Daher stammt seine Gabe, der romanischen Ranke neues Leben und den lang verlorenen Charakter der wachsenden Pflanze zu verleihen. Als Vorläufer der Gotik hat er die ersten Regungen des neuen Geistes über Frankreich hinaus weit nach dem Osten getragen.

Es ist natürlich, daß einer so überlegenen Kraft vielseitige Nachwirkung nicht versagt blieb. In Tournai zeugt dafür der Eleutheriusschrein von 1247 [siehe Tafel], der im Aufbau an den Marienschrein von 1205 sich anlehnt und auch in den herrlichen Apostelfiguren den Schulzusammenhang wahrt. Der Kupferschmelz hat hier schon an Bedeutung verloren; dürftig in der Ausführung, wird er von dem üppig ins Kraut schießenden spätromanischen Filigran verdrängt. Eine Reliquienmonstranz der Ursulinerinnen in Arras [jetzt in Privatbesitz zu Paris], als Kristallsäule in reicher Schmelzfassung gestaltet, hängt noch enger mit der Werkstatt des Nicolaus zusammen.

Ein gut Teil seiner Schmelz- und Zeichenkunst hat ein ihm noch sehr nahestehender Schüler geerbt, der nach 1220 die große und prächtige Kreuzreliquientafel des Mathiasklosters in Trier und die kleinere, aber edlere Tafel für das Mettlacher Kloster geliefert hat, beide auf der Rückseite mit trefflich gravierten Bildern geschmückt [siehe Tafel]. Es sind noch mehrere unvollständige Arbeiten seiner Hand bekannt; wahrscheinlich sind ihnen auch vier große Grubenschmelzscheiben im Kölner Kunstgewerbemuseum [Sammlung Schnütgen] anzureihen, deren Passionsbilder genau in der Technik des Klosterneuburger Altars ausgeführt sind. Ein später und sehr entarteter Ausläufer dieser Werkstatt ist der große Potentinusschrein aus dem Eifelkloster Steinfeld im Louvre.

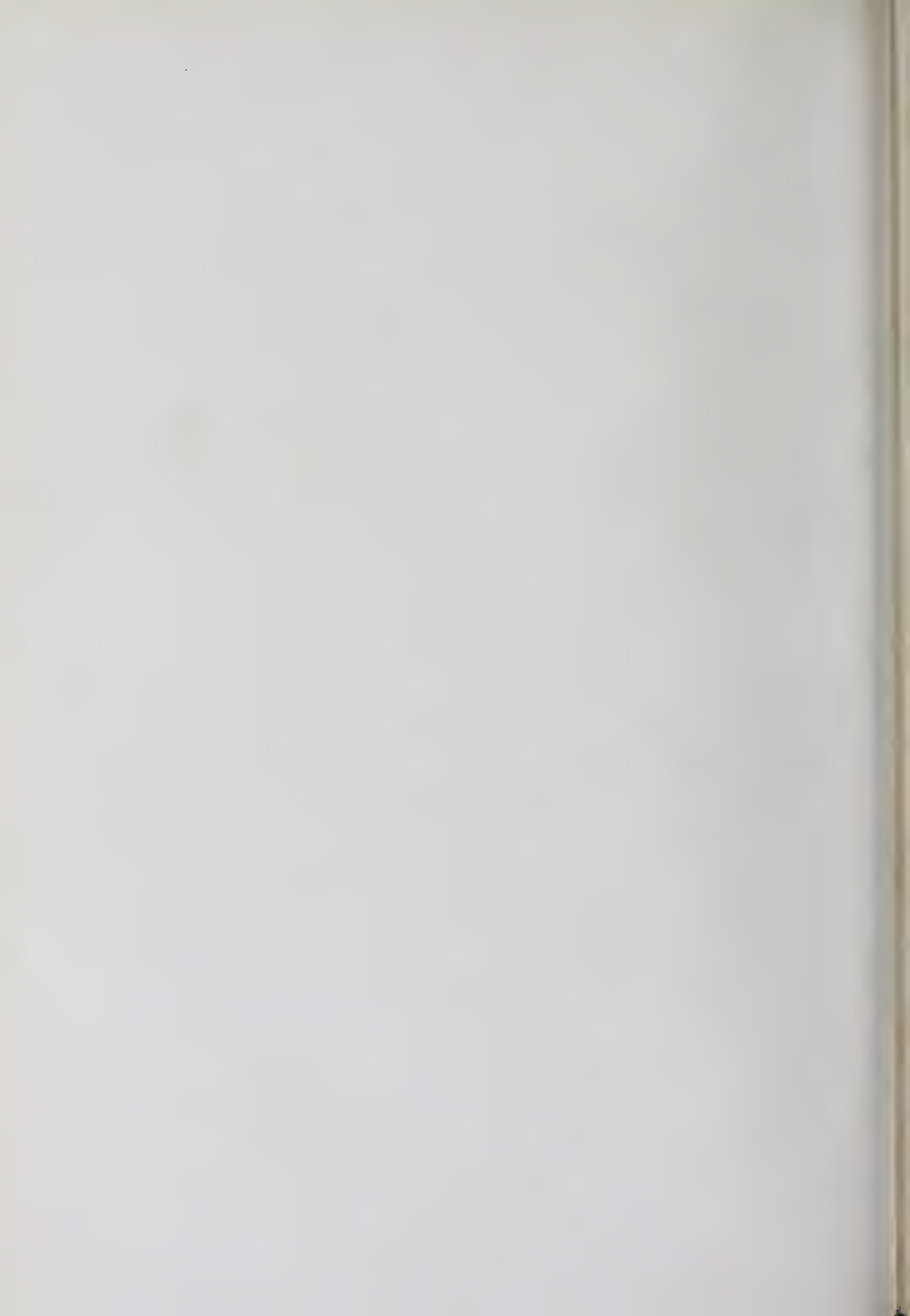
Mit dem Meister der Kreuzreliquiare von Mettlach und Trier berührt sich einer der bekanntesten Goldschmiede des Maasgebiets, FRATER HUGO von OIGNIES. Ein Spätling der Klosterkunst, lebte er in dem von seinen Brüdern 1187 errichteten Nikolausstift zu Oignies bei Namur. Von dort ist die große Mehrzahl seiner Arbeiten, meist Reliquiare, an das Nonnenkloster Notre Dame zu Namur überge-



SILBERFIGUR DES PROPHETEN ABDIAS AM DREI KÖNIGENSCHREIN, KÖLN. VON NICOLAUS VON VERDUN



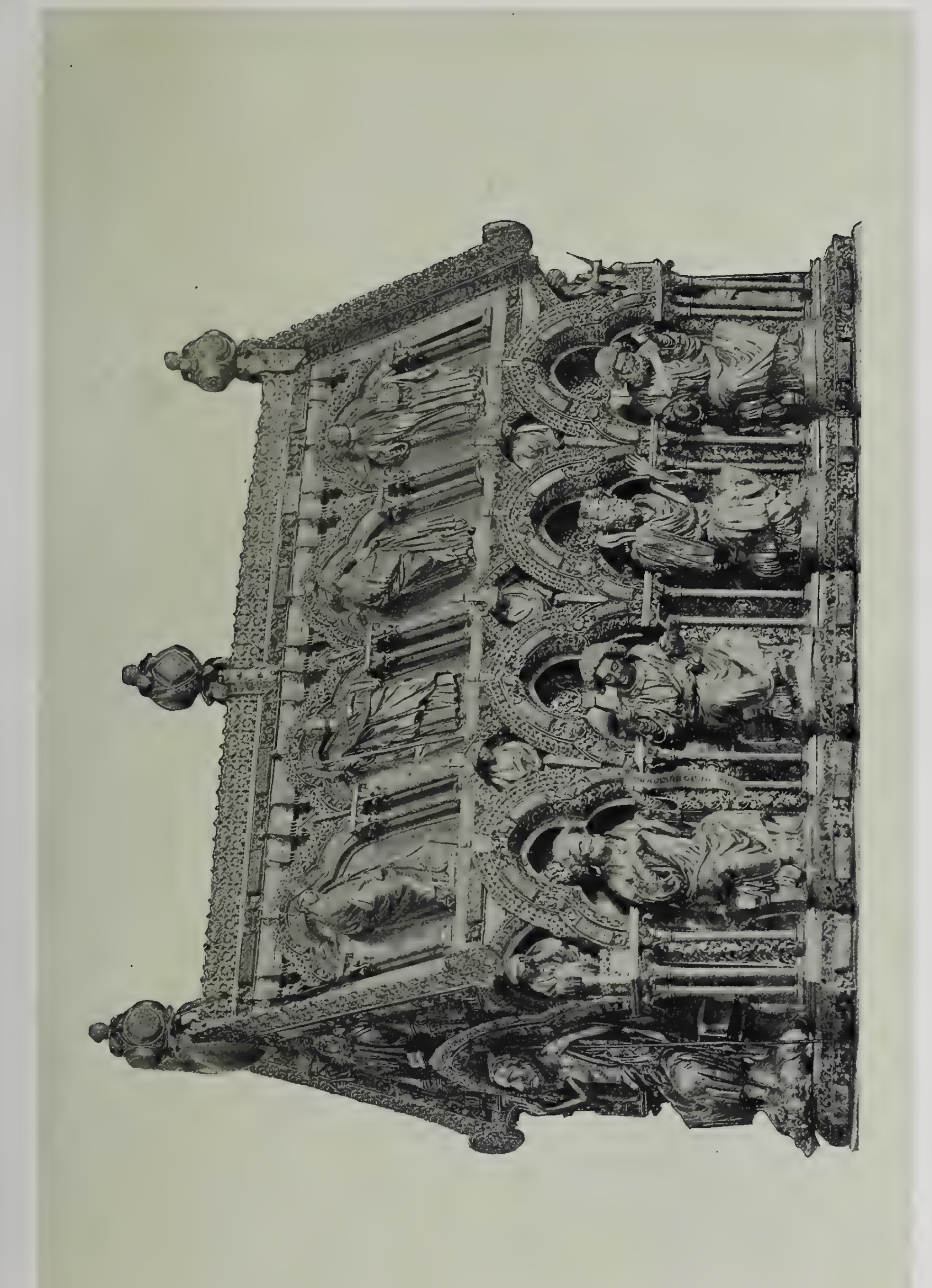


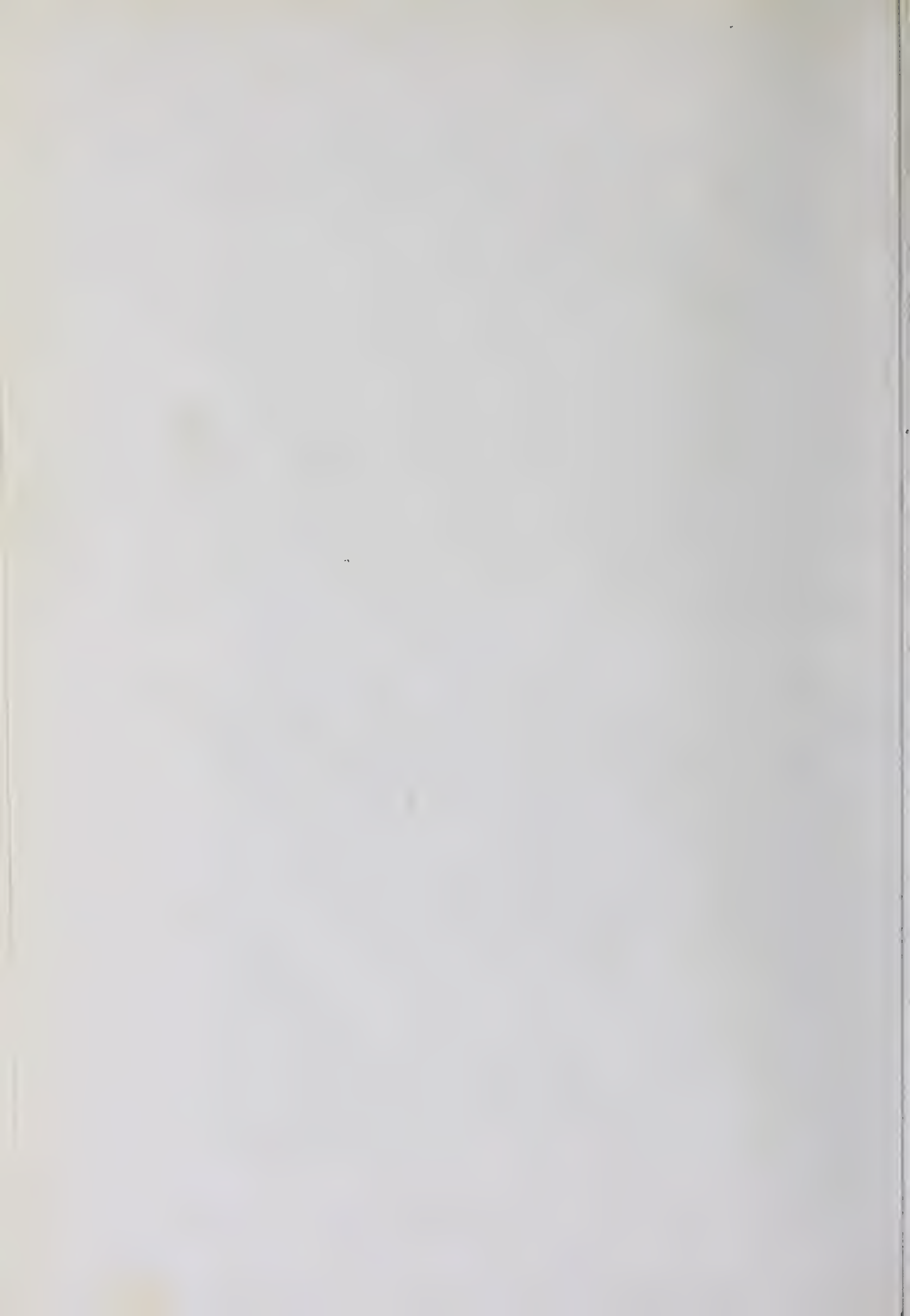




ELEUTHERIUSSCHREIN
VON 1247 IN TOURNAI

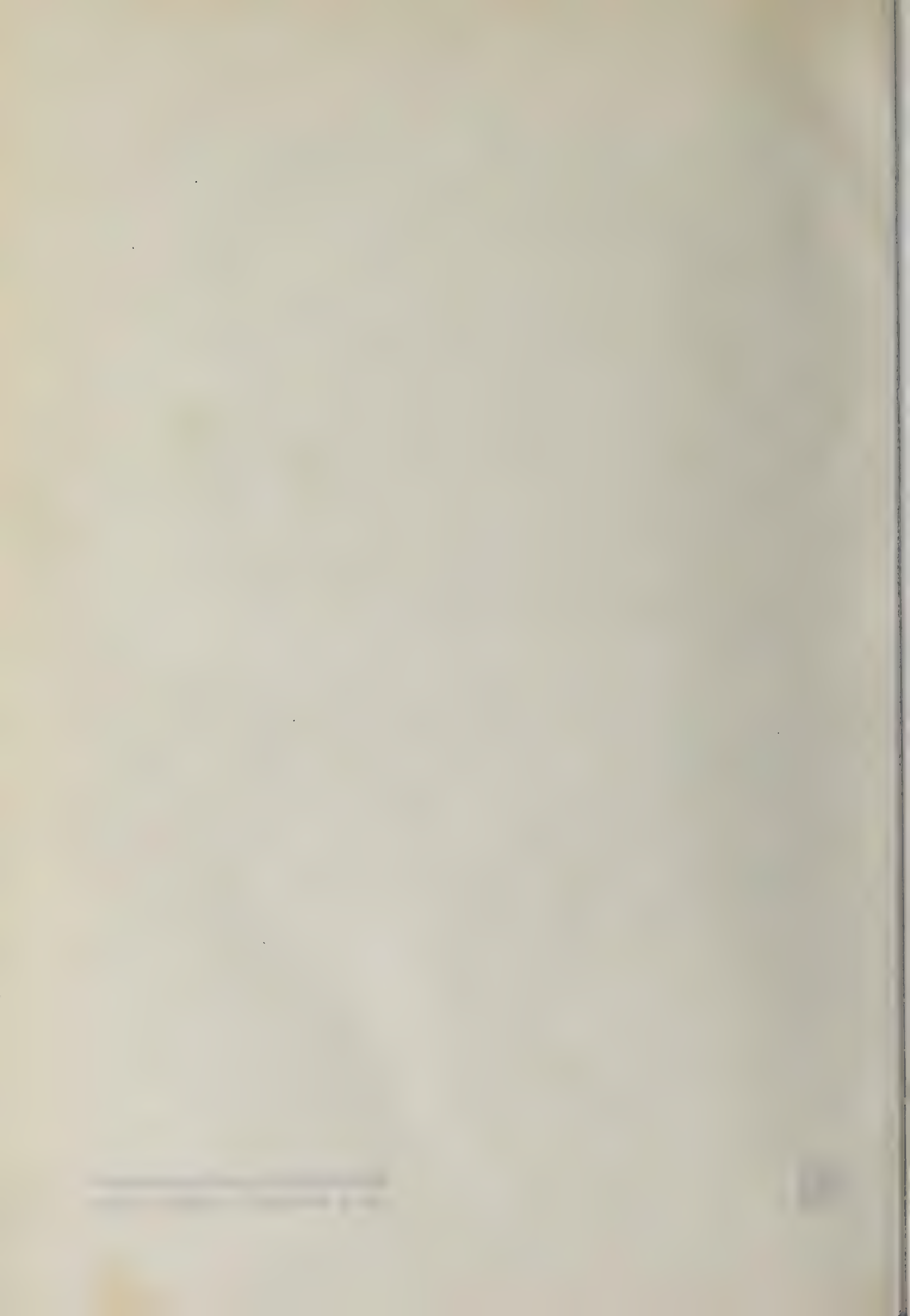




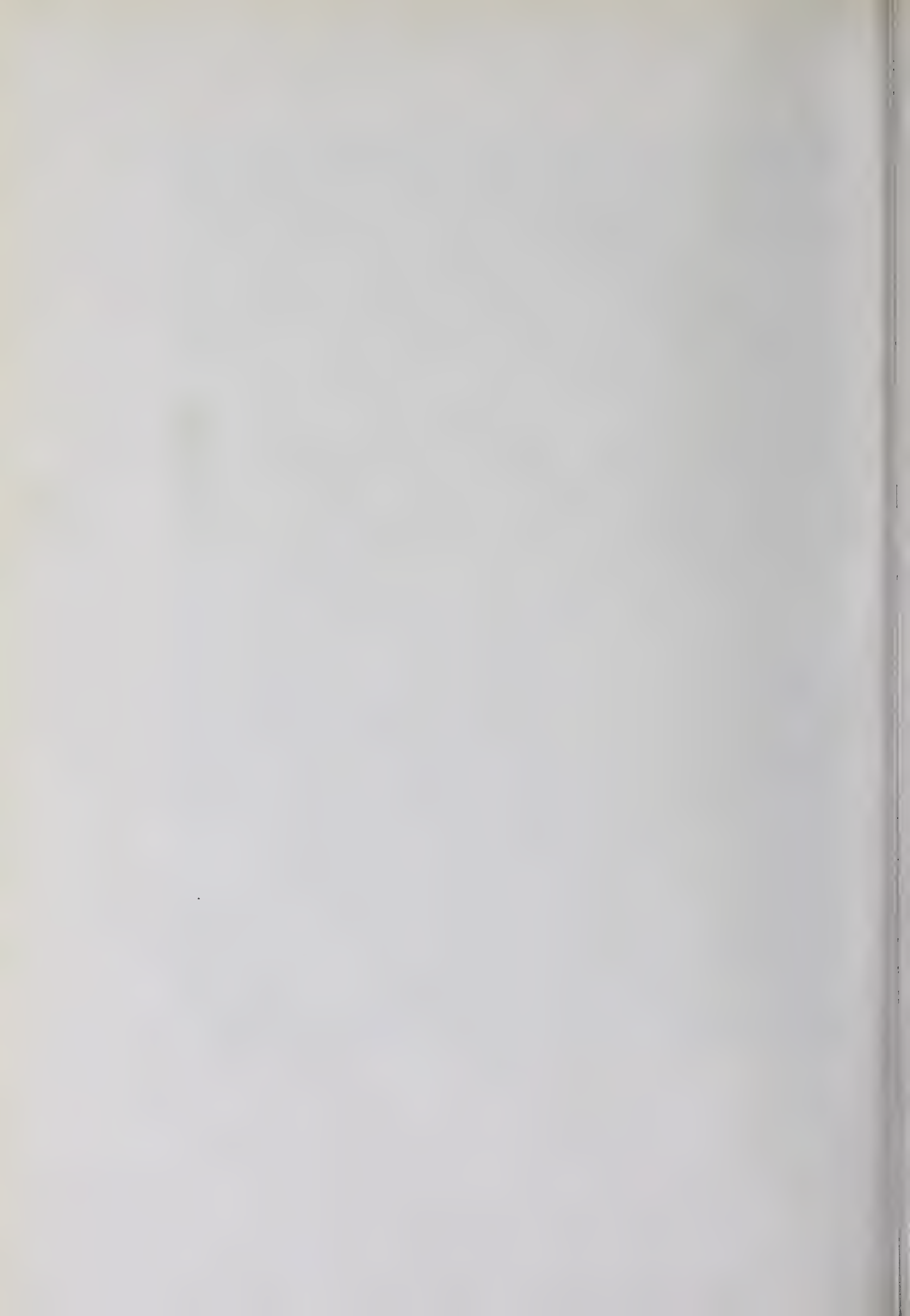




RÜCKSEITE DER RELIQUIENTAFEL
IN S. MATHIAS, TRIER · UM 1220







gangen. Mehrere Stücke sind ausführlich bezeichnet, darunter sein Hauptwerk, ein silberner Buchdeckel [Abb. 215], ein niellierter Kelch und das merkwürdig gestaltete Reliquiar der Rippe des heiligen Petrus vom Jahre 1228. Seine figürlichen Darstellungen schließen sich eng an die des vorgenannten Nicolausschülers, seines Zeitgenossen, ohne sie ganz zu erreichen, und auch sein Rankenwerk stammt aus dieser Quelle. Dagegen verzichtet er bereits auf den Farbenschmuck des Schmelzwerks und ersetzt es durch niellierte Zeichnung auf Silber. Mit Vorliebe und besonderem Geschick arbeitet er in gestanztem Silber. Er verwendet nicht nur, wie es schon früher üblich war, fortlaufende Ornamentstreifen aus gestanztem Silberblech [besonders kennzeichnend an den Schrägflächen des Buchdeckels in Namur und an einem Kreuz im Brüsseler Museum], sondern er erzielt mit der Stanze eine neue, seiner Stilrichtung eigentümliche Verzierung. Hugo von Oignies lötet an dünne filigranartige Stengel fein und scharf gestanzte Blättchen, Trauben, Weinlaub, auch kleine Jäger, Hunde und Hirsche in dichter aber geschmackvoller Anordnung und befestigt dieses höchst zierliche Rankenwerk an solchen Stellen, wo man früher Filigran anzubringen pflegte, namentlich an Reliquienkreuzen; auch der Krummstab im Britischen Museum ist ein gutes Beispiel. □



Abb. 215: Silbereinband des Hugo von Oignies in Namur
□ Um 1230 □

Dieses Verfahren ist nicht in dem Maße eine persönliche Erfindung des Frater Hugo, wie es durch die Menge seiner Werke den Anschein hat. Es ist vielmehr eine natürliche Folge der gotischen Unterströmung, die auf eine Belebung des Filigrans durch Naturformen hinwirkte. Die Reliquientafel des Mathiasklosters in Trier, der Eleutheriusschrein in Tournai, das Kreuz von Clairmarais in S. Omer, ein Hauptwerk dieser Richtung, die Kreuze von Blanchefosse und Walcourt, das Armreliquiar von Binche haben ganz ähnlichen Schmuck, Werke also, die zum Teil wenigstens sicher nicht von Frater Hugo gemacht sind. Sein Betrieb in Oignies ist nur der bekannteste unter verschiedenen Werkstätten, die an der Maas und Sambre, in Flandern und Nordost-Frankreich denselben spätromanischen Übergangsstil pflegten. Den vollen Sieg der Gotik in der Goldschmiedekunst dieses Gebiets

bezeichnet dann der silberne Flügelaltar von 1254 aus der Abtei von Floreffe [im Louvre], auf den wir später zurückkommen werden. □

KÖLN. □

Auf deutschem Boden war Köln der älteste Mittelpunkt der mit Kupferschmelz arbeitenden romanischen Goldschmiedekunst. Eine lange Reihe kölnischer Denkmäler ausschließlich kirchlicher Bestimmung gewährt ein übersichtliches Bild der fortlaufenden Entwicklung. Sie gliedert sich durch die Aufeinanderfolge der leitenden Künstler und durch die Stilwandlungen infolge fremder Einflüsse in vier Abschnitte. Der Zusammenhang des ganzen Denkmälerbestandes aus dem 12. Jahrhundert ist so eng, daß die Annahme eines einheitlichen Betriebs sich aufdrängt. Es ist nicht urkundlich erwiesen, daß diese Werkstatt eine Klosterschule gewesen ist. Aber obwohl Köln unzweifelhaft damals bereits angesehene Laiengoldschmiede besaß, so ist es doch aus inneren Gründen höchst wahrscheinlich, daß der führende Betrieb zu dem Benediktinerkloster S. Pantaleon gehört hat. Auf mehreren Werken sind die Namen der Stifter vorhanden; sie finden sich, wie der sicher beglaubigte Künstlername des Eilbertus, auch im Verzeichnis der Brüder dieses Klosters. Von entscheidendem Gewicht ist ferner, daß in dieser Werkstatt neben den Metallarbeiten fortlaufend Reliquienkästen aus Elfenbein hergestellt wurden, und auf einem derselben hat sich der Verfertiger als 'Frater Varnerius' bezeichnet. Die Elfenbeinschnitzerei ist als Zweig der Klosterkunst [so in Trier und Hildesheim] bis ins 12. Jahrhundert oft genug nachzuweisen, bei Laiengoldschmieden aber nicht.

Die älteste Gruppe des deutschen Kupferschmelzes bilden die Arbeiten des Kölners EILBERT. Das Hauptstück ist ein Tragaltar im Welfenschatz zu Wien mit der Bezeichnung Eilbertus Colonienis me fecit [Abb. 216]. Er hat die übliche Form dieser im 12. Jahrhundert noch sehr beliebten Geräte: ein rechteckiger Kasten mit stark vorspringenden Deck- und Fußplatten; die Oberseite um den Altarstein und die Wände bekleiden Schmelzplatten mit Bildern aus dem Leben Christi, den Aposteln und Propheten. Hieran schließen sich als unbezeichnete, aber durch die Gleichartigkeit des Stils und der Motive gesicherte Arbeiten Eilberts vier Tragaltäre: in Siegburg bei Köln, in München-Gladbach, in der Sammlung Le Roy zu Paris und wiederum im Welfenschatz. Der Grubenschmelz dient Eilbert zu sehr verschiedenen Wirkungen. Zumeist stehen die Figuren vergoldet ausgespart auf blauem oder grünem Grunde. Dabei ist die Innenzeichnung farbig ausgeschmolzen, wenn die Figuren groß genug dafür sind, sonst nur graviert. Diese Art hat mit dem griechischen Goldschmelz keinerlei Verwandtschaft; die Wirkung ist gerade entgegengesetzt. Die Propheten auf den Seitenwänden des bezeichneten Tragaltars stehen dagegen ganz farbig emailliert auf Goldgrund; nur die Grubentechnik unterscheidet sie von byzantinischer Art. Und auf dem zweiten Tragaltar des Welfenschatzes hat Eilbert Figuren mit farbigen Gewändern auf blauen und grünen Schmelzgrund gesetzt, also die beiden Arten vereinigt. Gelegentlich verwendet er auch für geometrische Muster an Randstreifen und Pfeilern die Zellentechnik. Es sind also alle Möglichkeiten des romanischen Kupferschmelzes schon bei seinem ersten Auftreten in Deutschland an den Werken eines Meisters, zum Teil sogar an einem und demselben Stück vorhanden. Man sieht daraus, daß für die Wahl des



□ Abb. 216: Tragaltar des Eilbertus von Köln. Welfenschatz □

einen oder des anderen Verfahrens wesentlich die künstlerische Absicht den Ausschlag gab. □

Die umfangreichste Leistung der Werkstatt Eilberts ist der Viktorschrein in Xanten von 1129. Wiederholt beschädigt und kümmerlich ergänzt, hat er kaum die Hälfte seiner Silberfiguren bewahrt. Aber die emaillierten Pfeiler und Schriftstreifen genügen zur Feststellung des Meisters. Die Tätigkeit Eilberts wird dadurch ungefähr auf das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts begrenzt. Bei seiner frühesten Arbeit, einem Kölner Tragaltärchen in Darmstadt, ist der Schmelz nur ganz sparsam für die Eckpfeiler, Nimben und Randstreifen angewandt; die Figuren sind aus Walroßzahn geschnitzt, einem Stoff, der in Köln während des 12. Jahrhunderts oft als Elfenbeinersatz verarbeitet wurde. Dieses Stück deutet auf die Verbindung mit S. Pantaleon; denn der Stifter Volbero ist von 1117 an Bruder, Kustos und schließlich Abt des Klosters gewesen. □

Der Nachfolger Eilberts führt die kölnische Schmelzkunst auf die Höhe. Er ist ein Zeichner von so ausgeprägt persönlichem Stil, in den Figuren wie namentlich im Ornament, daß die Bestimmung seiner Arbeiten und derjenigen seiner Werkstatt nicht schwierig ist. Sein Name dagegen ist nicht urkundlich festgestellt. Auf seinem letzten Werk, dem Maurinusschrein aus Pantaleon ist in dem gravierten Sockelbelag neben dem Stifter Prior Herlivus von Pantaleon, das Bild eines Mönchs FRIDERICUS in derselben betenden Haltung angebracht, wie sich Hugo von Oignies auf seinem Evangelieneinband in Namur dargestellt hat. Man kann das bescheidene Bildnis als die Künstlerbezeichnung deuten. □

Seine erste selbständige Stilperiode, die etwa das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts umfaßt, beginnt mit einer Reihe von Tragaltären. Die Abkunft aus der Schule Eilberts läßt am deutlichsten der Tragaltar des Berliner Kunstgewerbemuseums erkennen, dessen Altarstein nur von Engelbildern umgeben ist. Die Apostel auf den Seiten heben sich wie bei Eilbert vergoldet von blauen und grünen Feldern ab und stehen auch in der Zeichnung dem älteren Meister nicht fern. Einen

ähnlichen Engeltragaltar bewahrt der Dom von Bamberg. Die merkwürdige Neigung für gezierte, ja gespreizte Stellungen und Bewegungen ist an dem sehr sorgsam gearbeiteten Gregoriustragaltar in Siegburg am schärfsten ausgeprägt. Ebenso das Ornament seiner Frühzeit: farbige Spiralranken byzantinischen Ursprungs auf Goldgrund, mit ganz naturähnlichem Eichenlaub und stachelig gezackten Distelblättern. Da dieses hervorragende Stück nebst manchen anderen früher einer Siegburger Werkstatt, die in Wahrheit nicht bestanden hat, zugeschrieben wurde, so ist der für die Herkunft wichtige Umstand zu beachten, daß Fridericus hier neben biblischen Figuren die heiligen Erzbischöfe von Köln und die Kölner Kirchenpatrone angebracht hat. Schwächer ist der Tragaltar in Xanten und eine nachlässige Schülerarbeit derjenige der Kirche Maria im Kapitol zu Köln. □

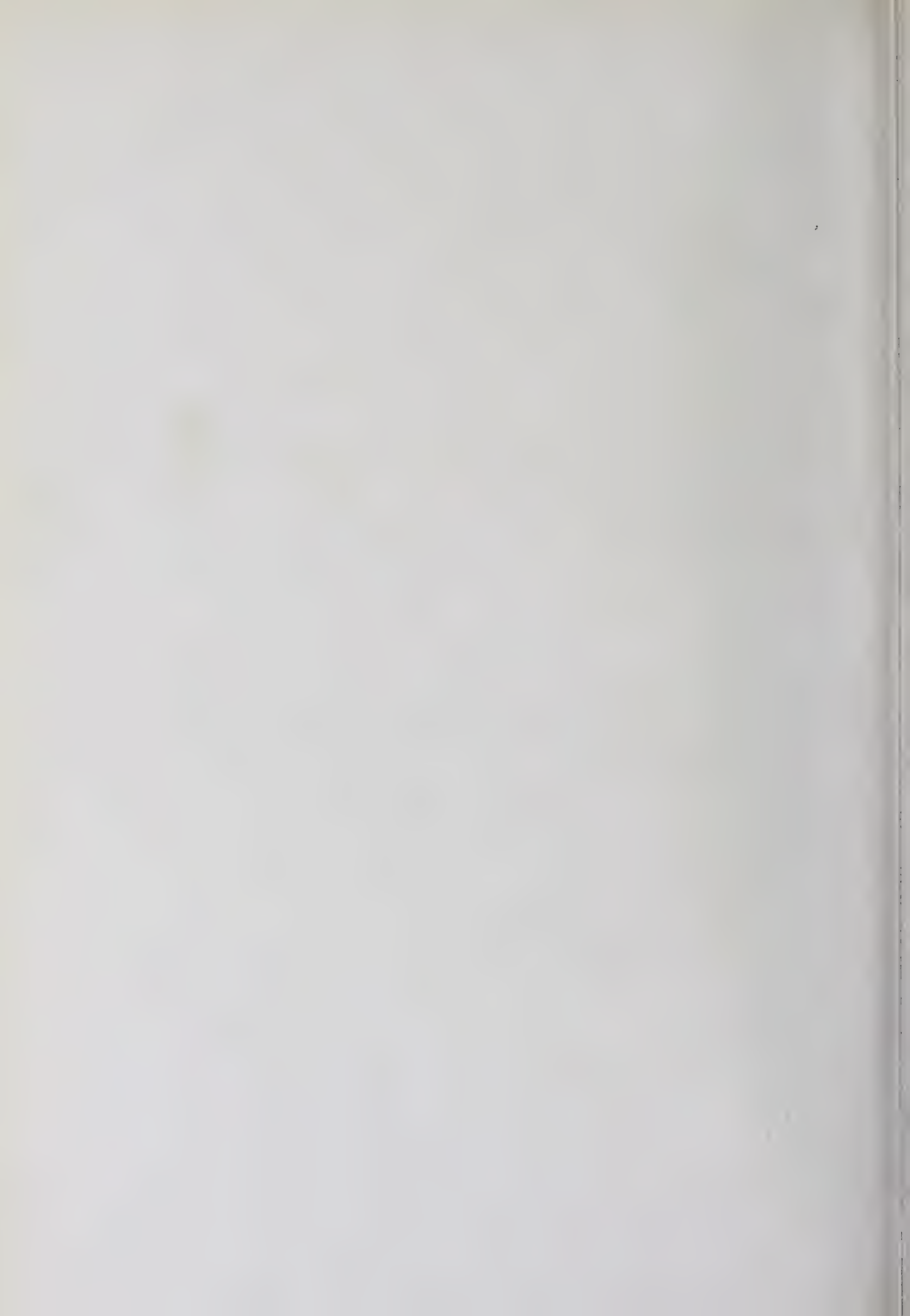
Üppig entfalten sich Friedrichs naturalistische Ranken auf dem Kölner Turmreliquiar in Darmstadt, einem zwölfseitigen Bau, dessen Rundbogennischen Schmelzbilder der Apostel enthalten. Vom Sockel bis zum Dach ist das ganze Gehäuse einschließlich der Säulen mit bunten Ranken auf Goldgrund übersponnen. Es ist die Vorstufe zu den vollendetsten Denkmälern der ersten Stilrichtung Friedrichs, den beiden als byzantinische Kuppelkirchen gestalteten Reliquiaren [50 cm hoch] im Welfenschatz [siehe Tafel] und im South Kensington Museum [aus Hochelten am Rhein]. Sie sind noch ganz als reine Schmelzarbeiten gedacht und durchgeführt; Wände, Säulen und Dächer vollständig emailliert. Für die Plastik, die schwache Seite in der Kunst Friedrichs, mußte der Schnitzer aushelfen. Die Propheten und Apostel aus Walroßzahn in den Nischen der beiden Kuppelreliquiare sind die besten Leistungen jenes Frater Varnerius, der seine sonst recht handwerksmäßigen Reliquienkasten mit geschnitztem Knochenbelag [Louvre, Cluny, Museum Pest] auch in Kirchenform [Museum Stuttgart] oder als Türme [Kaiser Friedrich Museum, Museum Darmstadt, Regensburg] nach dem Vorbild des Darmstädter Turmreliquiars gestaltete. □

In dieser Zeit um 1160 hatte Gottfried von Huy den Heribertschrein in Deutz geschaffen, und es ist klar und deutlich zu sehen, wie die malerische Schmelzbehandlung dieses eindrucksvollen Prachtwerks eine Stilwandlung bei Friedrich und seinen Werkstattsgenossen hervorruft. Die Kuppelreliquiare stehen auf der Grenze; das eine im Welfenschatz fällt noch ganz in die frühere Richtung, bei dem zweiten in London ist das kennzeichnende Laubwerk bis auf einige Reste durch die weniger persönlichen romanischen Ranken aus breiten, bandförmigen Stengeln mit rundlicher Blattbildung verdrängt. Dieses Ornament bietet ausreichende Flächen, um nach dem Vorbild der Maasemails Gottfrieds innerhalb der einzelnen Gruben verschiedene Glasflüsse mehrfarbig ohne trennende Metallstege nebeneinander einzutragen und in weichen Übergängen, von dunkelblau zu hellblau und weiß, oder von blau zu grün und gelb abzuschattieren. Es entspricht dem Streben nach erhöhter Farbigkeit, daß Friedrich von nun an sehr häufig auch den Grund um die bunten Ornamente mit Schmelz, meist dunkelblau, ausfüllt. In allen Werken der Spätzeit Friedrichs herrscht dieser malerische Grubenschmelz vor, obwohl der Künstler bis zuletzt noch gelegentlich immer wieder auf die zackigen Eichen- und Distelblätter seiner ersten Stilrichtung zurückgreift. □



KUPPELRELIQUIAR VON FRIDE-
RICUS, KÖLN. WELFENSCHATZ





Friedrichs Hauptwerke aus diesem über 1180 nur wenig hinausreichenden Abschnitt sind der Altaraufsatz aus der Ursulakirche [Kunstgewerbemuseum Köln], der Ursulaschrein und der Maurinusschrein aus Pantaleon, alle drei ihrer Silberfiguren beraubt. Der Ursulaschrein, ausgezeichnet durch ein mit Schmelzscheiben belegtes Tonnendach und vier Halbkreisgiebel, schließt sich nebst dem Altaraufsatz stilistisch und somit zeitlich unmittelbar an das Londoner Kuppelreliquiar an. Der Maurinusschrein beweist offenkundig den Einfluß des Heribertschreins. Nach dem Muster der großen Prophetenbilder am Deutzer Schrein hat Friedrich die großartigen Gestalten des Erzengels Michael und eines Cherubim für die Eckpfeiler des Maurinusschreins ausgeführt, die das Vorbild übertreffend, den Höhepunkt des malerischen Grubenschmelzes darstellen. Sein Schüler, der die Gegenstücke dieser 30 cm hohen Emailbilder lieferte, blieb als Zeichner und Schmelzwirker weit zurück. □

Während dieser Arbeit wurde Friedrich abberufen. Den Maurinusschrein hat er unvollendet hinterlassen und am Albinusschrein aus dem Pantaleonskloster nur eine Giebelseite bearbeitet. Die Vollendung fiel Nicolaus von Verdun zu, der Friedrich ablöste und als Führer der Kölner Goldschmiedekunst ersetzte. Schüler und Genossen Friedrichs haben zwar noch einen Teil des Schmelzwerks am Annoschrein und am Albinusschrein, die getriebenen Reliefs auf dem Dach des letzteren und die Goldfiguren am Dreikönigenschrein, dann den Schrein der Heiligen Innocenz und Mauritius in Siegburg, einen Bucheinband im Kölner Kunstgewerbemuseum und anderes geschaffen, aber die fortgeschrittenere Kunst des Nicolaus bereitete dieser heimischen Richtung bald ein Ende. □

Von Kölner Werkstätten außerhalb des großen Pantaleonsbetriebes ist nur wenig erhalten: aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts zwei schmelzverzierte Armreliquiare in der Gereonskirche, dazu ein drittes derselben Hand in Kopenhagen; ein anderes Paar Armreliquiare mit reichster Filigranarbeit in der Kunibertkirche. Als letzter Ausläufer der romanischen Goldschmiedekunst Kölns ist der Suitbertschrein in Kaiserswerth zu bezeichnen, der in seiner Ausstattung und im Email sich noch eng an die Kölner Schreine aus der Zeit des Nicolaus hält, obwohl er 1264 noch in Arbeit war. Sein schönster Schmuck aber, die silbernen Apostel, Maria und S. Suitbert, ist weniger rückständig. Diese wohl jüngeren Figuren sind sichtlich schon von der französischen Gotik berührt, der sie die schlanke Bildung und den großzügigen Faltenwurf verdanken. □

AACHEN. □

Hier findet gemäß der Lage der Stadt zwischen Köln, Maastricht und Lüttich eine Verschmelzung des rheinischen und des Maasstiles statt. □

Das bedeutendste Denkmal der dortigen Metallkunst aus dem 12. Jahrhundert, den kupfernen Kronleuchter des Münsters, hat ein bürgerlicher Goldschmied und Erzgießer MEISTER WIBERT im Auftrag Kaiser Friedrichs I. nach 1166 geschaffen. Das Gedenkbuch des Stifts berichtet, daß er der Kirche zwei silberne Kannen geschenkt und außer dem Kronleuchter auch ein vergoldetes Turmkreuz und Glocken geliefert habe. Die Anlage des mit acht hohen und acht kleineren laternenförmigen Türmen besetzten Ringleuchters weicht von dem älteren Heziloleuchter in Hildes-



Abb. 217: Bronzekopf Kaiser Friedrichs I. in Kappenberg. □ Vor 1171 □

heim insofern ab, als in Aachen der Grundriß nicht kreisrund, sondern achtfach geschwungen ist. Über den Stil Wiberts geben die gravierten Bilder aus dem Leben Christi und die Figuren der Seligkeiten auf den Fußplatten der Türme Aufschluß. Sie sind von mehreren, ungleich geschickten Händen und lehren, daß Wibert und seine Gesellen als Zeichner dem Kölner Friedrich in dessen letzter Periode, welche uns die Engelbilder des Maurinusschreins um 1180 veranschaulichen, am nächsten standen [Abb. 218]. Mit einiger Berechtigung sind dem Meister Wibert die gravierte silberne Taufschüssel in Weimar, ein Geschenk Kaiser Friedrichs an seinen Taufpaten Grafen Otto von Kappenberg [gestorben 1171], das nach dem Bilde des Kaisers gearbeitete Kopfreliquiar aus Erzguß in der Kirche von Kappenberg [Abb. 217] und ein verwandter Erzkopf der Lambertskirche in Düsseldorf zuzuschreiben. □

Ins 13. Jahrhundert fallen bereits die beiden Prunkstücke des reichen Aachener Münsterschatzes, der Sarg für die im Jahre 1165 gehobenen Gebeine Karls des Großen und der noch prächtigere, tadellos erhaltene Marienschrein. Einer der Goldschmiede, die mit Nicolaus von Verdun in Köln tätig waren, der Meister des Siegburger Benignusschreins, hat auch am Karlschrein gearbeitet, dessen Ausstattung dem Oberbau des Kölner Dreikönigenschreins nachgebildet ist. Das Schmelzwerk an Sockel, Gesimsen und Doppelsäulen verleugnet diese Schule nicht. Eine selbständige und achtungswerte Leistung sind die getriebenen Silberfiguren: Kaiser Karl und Maria unter den Giebeln, sechzehn deutsche Kaiser und Könige bis zu Friedrich II. an den 2 Meter langen Seiten, dazu acht Relieftafeln mit Wundergeschichten auf dem Satteldach. Das um 1200 begonnene Werk wurde 1215 vollendet. □

Der Marienschrein wurde wohl unmittelbar danach in Angriff genommen, denn auch hier ist noch die Mitwirkung des Meisters des Benignusschreins festzustellen. Geldmangel hemmte dann die Fortführung. Als die Arbeit später wieder aufge-

nommen wurde, fiel die Vollendung einem fortgeschritteneren Künstler zu, so daß der Schrein aus zwei verschiedenen Hälften besteht. Die ältere Seite steht auf der Stufe des Karlschreins; die jüngere, im Jahre 1238 beendet, ist ihr im Schmelzwerk und in der Plastik sehr überlegen. Selbst auf das Filigran, das hier dem Email den Rang abläuft, erstreckt sich der Unterschied. Am älteren Teile ist es noch flach auf der Unterlage befestigt, bei dem jüngeren Meister hebt es sich plastisch aufsteigend über die Grundlage empor, in der Art, welche für die letzte Periode der spätromanischen Goldschmiedekunst auch anderwärts [Köln, Tournai, Hildesheim, Venedig] bezeichnend ist. □



□ Abb. 218: Gravierte Platte vom Aachener Kronleuchter Meister Wiberts □

Die Aachener Schule hatte im Marienschrein eine neue Art der großen Reliquiengehäuse herausgebracht, ausgezeichnet durch ein Querschiff, das mit zwei Giebelseiten die Langwände durchbricht, und durch kleinere rechtwinklige Giebel über jeder der Silberfiguren an den Seiten. Die Neuerung war ein entschiedener Erfolg, der der Werkstatt weitere Aufträge zuwandte. Die nächstähnliche Wiederholung ist der Schrein der heiligen Elisabeth in Marburg, um 1249 gearbeitet. Er neigt durch die stärkere Höhenentwicklung und steilere Giebel schon etwas mehr zur Gotik, obwohl in die Verzierung entschieden gotische Formen nicht aufgenommen sind. Das Schmelzwerk ist in merklichem Rückgang, das plastische Schneckenfiligran noch stärker als am Marienschrein ausgenützt. Der größte Fortschritt liegt in der Plastik; die silbernen Apostel und die Dachreliefs sind das beste, was Aachen auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Der Remaclusschrein in Stavelot ist wieder etwas vereinfacht, da man trotz der Länge von 2 Metern auf das Querschiff verzichtet hat. Im übrigen trägt er alle Kennzeichen der Aachener Werkstatt. Kurz nach 1263 fertiggestellt, zeigt er die beachtenswerte Tatsache, daß Aachen noch an romanischen Formen haftete, nachdem die Namurer Schule schon ein Jahrzehnt vorher zur Gotik übergegangen war. Trotz dieser Rückständigkeit hat die Aachener Art auch auswärts noch Anklang gefunden. Der Marienschrein in Huy und der Sarg der heiligen Oda in Amay sind nachlässige, aber unverkennbare Nachbildungen des Remaclusschreins. Auch in Westfalen machte sich der Aachener Einfluß in der Anlage und Plastik des Prudentiaschreins zu Beckum geltend; die Schmelzkunst aber war dieser Werkstatt versagt. □

HILDESHEIM UND NORDDEUTSCHLAND. □

Nach Hildesheim, das im 12. Jahrhundert die Führerschaft des norddeutschen Kunsthandwerks hatte, ist der Kupferschmelz von Köln aus übertragen worden, vielleicht durch die Beziehungen der Benediktiner von S. Michael zu ihrem Mutterkloster Pantaleon. Das geschah erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts. Denn die damals um 1150 etwa entstandenen zwei großen Hildesheimer Schreine der Heiligen Godehard und Epiphanius entbehren noch gänzlich des Schmelzwerks, obwohl ihre nüchterne Ausstattung diesen Farbenschmuck sehr nötig gehabt hätte. Sie hängen, wie namentlich die gravierten Ornamente erweisen, mit der Werkstatt des früher erwähnten Rogerusschülers in Fritzlar eng zusammen. Ihre Grundform mit dem Satteldach und getriebenen Figuren an den Seiten ähnelt ungefähr den rheinischen Schreinen. Die unbeholfene Arbeit aber, besonders die plumpen, glotzenden Figuren zeigen deutlich, wie rückständig die in niedersächsischer Überlieferung befangene Kunst gegenüber dem Westen geworden war. □

Das erste datierte Werk einer fortgeschrittenen Richtung ist der Einband des 1159 von dem Mönch Ratmann gemalten Meßbuchs, in Althildesheimer Technik mit ausgeschnittenen und gravierten Kupferplatten beschlagen. Wenn Ratmann, wie man annimmt, auch den Einband seiner Handschrift gezeichnet hat, so ist er auch weiterhin von maßgebendem Einfluß auf die Hildesheimer Goldschmiedarbeiten gewesen. Denn derselbe Stil bleibt in den figürlichen Zeichnungen einer langen Reihe von Kupferschmelzgeräten in und aus Hildesheim vorherrschend. Sie sind augenscheinlich von der Schmelzkunst der Kölner Eilbert und Friedrich ausgegangen, erheben sich aber bald zur Selbständigkeit. Auch in der Technik ist der Mehrzahl von ihnen ein am Rhein unbekanntes Merkmal zu eigen: der blaue Grund, von dem die gravierten Figuren sich abheben, ist mit goldenen Tupfen durchsetzt, die aus der Kupferunterlage aufragen. Als die wichtigsten Stücke der Gattung sind zu nennen die Einbände von zwei Hildesheimer Handschriften im Trierer Dom, ein großes Kreuz der Godehardkirche in Hildesheim und ein kleineres im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, der aus sechs großen Schmelztafeln bestehende Belag eines Tragaltars im Hildesheimer Dom und vier ähnliche Platten gleicher Bestimmung in London [Sammlung J. C. Robinson], der Walpurgisschrein im Welfenschatz und je ein Reliquienkasten im Stift Vorau [Österreich] und im Berliner Kunstgewerbemuseum, ein Altarleuchter aus Gersdorf im Quedlinburger Rathaus, zwei zusammengehörige halbrunde Schmelzbilder im Clunymuseum und im Brüsseler Museum und schließlich das monstranzartige Scheibenreliquiar Heinrichs II. im Louvre. Auf letzterem ist neben dem heiligen Kaiser ein Mönch Weland dargestellt mit dem Reliquiar in Händen, ob nur als Stifter, oder auch als Verfertiger, bleibt unentschieden. Die ganze Gruppe gehört in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, da sie sich an den Ratmanneinband von 1159 unmittelbar anschließt. □

Von Hildesheim aus hat sich der Grubenschmelz in Norddeutschland weiter verbreitet. Die Fritzlarer Werkstatt hat in einem mit Schmelzbildern sehr roher Zeichnung bedeckten Bucheinband der Petrikirche das Hildesheimer Verfahren des goldgetupften Grundes genau nachgeahmt. Ähnlich geschah es in WESTFALEN. Ein

tragaltarförmiger Reliquienkasten der Kirche in Senden, oben und an den Seiten mit Schmelztafeln bekleidet, weist sowohl durch die Zeichnung wie durch die Goldtupfen ganz deutlich auf Hildesheimer Vorbilder hin. Ähnlicher Kästchen gibt es noch ein Dutzend in den Museen zu Münster, Kopenhagen, Sigmaringen, Brüssel, Köln [Sammlung Schnütgen], South Kensington, im Welfenschatz, in Siegburg und im Hildesheimer Dom. Die meisten haben an den Seiten Halbfiguren der Apostel ausgespart in blauen, grünen und weißen Feldern, oben die Kreuzigung oder andere Passionsbilder von derber, oft nachlässiger Zeichnung. Sie stammen sichtlich aus verschiedenen Werkstätten und bestätigen dadurch, daß Hildesheim nach vielen Seiten hin in Norddeutschland vorbildlich gewirkt hat. □

Daneben gab es selbständigere Betriebe, die wenig berührt von den Fortschritten des Westens sich mit den alten Ziermitteln behalfen. Beispiele sind die Reliquiengehäuse in der Schloßkirche von Quedlinburg, deren Filigran und Treibarbeit zumeist aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts herrührt. □

Der ERZGUSS wurde in dieser Zeit noch allerwärts in den Goldschmiedewerkstätten geübt. Doch ist eine örtliche Gruppierung der kleinen Erzgeräte noch nicht möglich. Denn es ist zweifellos, daß die romanischen Erzleuchter, Rauchfässer, Weihwassereimer [in Sigmaringen, Speier, Berchtesgaden], Gießgefäße in Tiergestalt, Aquamanilien genannt, dann die bronzenen Reliquiengehäuse, wie Xanten, Molsheim und München [Nationalmuseum] solche besitzen, nicht nur an den vorher besprochenen Hauptsitzen der Metallkunst, sondern auch an manchen anderen Orten [Erfurt, Braunschweig] namentlich des Sachsenlandes gemacht worden sind, die auf eine führende Stellung in der Geschichte des Kunstgewerbes sonst keinen Anspruch erheben können. Magdeburg lieferte um 1150 die Erztür Meister Riquins in Nowgorod und wahrscheinlich auch die Türen in Gnesen. Sicherlich hat man hier und in den Werkstätten der Grabmäler von Merseburg und Magdeburg oder des Braunschweiger Löwen von 1166 neben der großen Plastik auch die Beschaffung des kunstgewerblichen Erzgeräts nicht verschmäht. Seinen alten Vorrang aber hat Hildesheim gewahrt. Denn der große Taufbrunnen des Doms, von den Figuren der Paradiesesflüsse getragen, auf dem Becken und dem Kegeldach mit Reliefbildern dicht geschmückt, bleibt die namhafteste Leistung des deutschen Erzgusses aus dem 13. Jahrhundert. Wahrscheinlich sind auch das lebensgroße Kopfreliquiar aus Fischbeck [Kestnermuseum zu Hannover] und ein kleineres als Frauenkopf gestaltetes Aquamanile in Stendal ebendort entstanden. □

Eine Sonderstellung nehmen die im Kopenhagener Museum reich vertretenen dänischen Altaraufsätze aus getriebenem und vergoldetem Kupfer auf Holzgerüst ein. Der querrechteckige Unterteil gleicht in der Anlage des Rahmenwerks, in dessen vertiefte Felder getriebene Bilder Christi und der Apostel eingefügt sind, den deutschen Altartafeln des 12. Jahrhunderts [Kirche in Komburg, Kunstgewerbemuseum zu Köln]. Der halbkreisförmige offene Oberbau aber ist dem Norden eigentümlich. In den Zierraten mengen sich die nordischen Tierverschlingungen mit den romanischen Ranken [Altar der Kirche zu Sal] deutscher Abkunft. □

Neben den Mengen von Erz- und Kupferschmelzarbeiten ist der Bestand an romanischem Edelmetallgerät sehr zusammengeschmolzen. Nur an KELCHEN



Abb. 219: Kelch der Godehardskirche in Hildesheim, 13. Jahrh.

ist in Norddeutschland eine ausreichende Zahl vorhanden, um die Vielfältigkeit der Ziermittel darzustellen. Ein glänzendes Prunkstück ist der Hildesheimer Kelch der Godehardkirche [Abb. 219], aber überladen mit dem für diesen Zweck schon zu plastisch gewordenen Schneckenfiligran des 13. Jahrhunderts. Viel klarer und ruhiger wirkt der Fritzlarer Kelch mit aus der Kelchwand herausgetriebenen Aposteln, noch einfacher der gravierte Kelch der Apostelkirche zu Köln, der das Filigran auf den runden Knauf begrenzt. Gute Beispiele der standfesten romanischen Form mit breit ausladendem Kreisfuß, Kugelknauf und weiter niedriger Schale sind die Kelche in Osnabrück [Katharinenkirche] und in Bergen auf Rügen. Auch das Niello, das die steigende Verwendung des Kupfers in den Hintergrund geschoben hatte, kommt mit dem Silber wieder zu Ehren; Beispiele ein Kelch aus Kloster Mariensee bei Hannover im Germanischen Museum und namentlich die mit Niellobildern dicht bedeckte Kelchschale des Erzbischöflichen Museums in Köln, das Werk eines geschickten Zeichners, von dem auch Kupferschmelzplatten in Siegburg erhalten sind. □

Der reiche Silberkelch der Nikolaikirche in Berlin, eine Stiftung der Markgrafen Otto und Johann von Brandenburg aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, bezeichnet mit seinem gestreckten Schaft schon den Übergang zur Gotik. Die Naturalistik der letzteren hat auch hier das Filigran in dünne Ranken mit angelöteten kleinen Blättchen umgewandelt, ganz ähnlich, wie es ein halbes Jahrhundert früher in der vorgeschrittenen Maaskunst geschehen war. □

SÜDDEUTSCHLAND. □

Hier kann man aus den spärlichen Resten des romanischen Kunstgewerbes ein Bild bestimmter Schulen oder einer so geschlossenen Entwicklung wie an der Maas, am Rhein und in Sachsen nicht gewinnen. Nur Eines ist klar: der Süden ist altertümlicher wie der Westen. Der byzantinische Geschmack der Klosterkunst, der sich im Regensburger Betrieb zur Zeit Heinrichs II. so glänzend verkörperte, hat

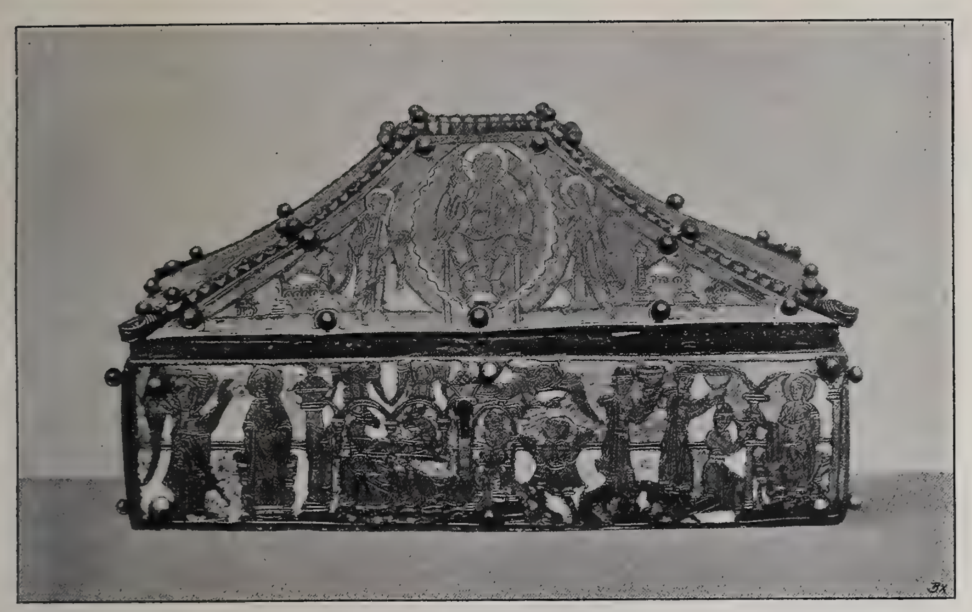


Abb. 220: Grubenschmelzkasten aus Kloster Gruol, Sigmaringen. 12. Jahrhundert

noch lange im 12. Jahrhundert nachgewirkt. Man sieht das an den Ranken des Ringkronleuchters des Abts Herwig von KOMBURG in Schwaben, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Ornamente, die nach ihrer byzantinischen Palmettenbildung gut hundert Jahre älter sein könnten. Noch deutlicher spricht die Altartafel derselben Klosterkirche, das einzige große Werk des Kupferschmelzes in Süddeutschland. Es kann kaum vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein und doch sind die aus Kupfer fein und sicher getriebenen Reliefbilder Christi und der Apostel in der Kopfbildung und Gewandung unverkennbare Nachkommen der Goldfiguren auf Kaiser Heinrichs Baseler Altar. Das Rahmenwerk bedecken vortrefflich gearbeitete Schmelzplatten mit ausschließlich geometrischen Mustern und unter diesen überwiegen die Treppenmuster des griechischen Zellenschmelzes. Rückständig sind die Ranken des Scheibenkreuzes in Kremsmünster und sehr altertümlich gezeichnet die Bilder des Lebens Christi auf einem Grubenschmelzkasten aus Kloster Gruol bei Haigerloch in Sigmaringen [Abb. 220]. Die Schmelztechnik ist nicht anders als bei Eilbert oder in Hildesheim und Westfalen; stilistisch aber fügt sich das merkwürdige Stück in keine der west- und norddeutschen Gruppen und ist nach dem Fundort wohl als schwäbisch zu betrachten. Der gehenkelte Silberkelch des Stiftes Wilten in Tirol, ganz mit gravierten, niellierten und teilvergoldeten Bildern bedeckt, steht auf derselben Stufe. Die Form erinnert noch an den Guntpaldkelch in Oedenburg; die Figuren, namentlich die auf der Patene getriebene Passionsgruppe, bleiben im Byzantinismus befangen. Erst in dem großen, in kräftiger Treibarbeit gebuckelten Silberkelch der Peterskirche von Salzburg aus dem 13. Jahrhundert ist die Freiheit romanischer Gestaltungskraft erreicht. Den Eindruck einer allgemeinen Rückständigkeit verstärkt der kupferne Luciusschrein



Abb. 221: Silbernes Ciborium ◻ in Sens, um 1200 ◻

von 1252 in CHUR. Die aufgelegte Rundbogenstellung trägt gravierte Bandgeflechte frühmittelalterlicher Abkunft; die auffällige Roheit der getriebenen Heiligenfiguren ist aber wohl in der Unzulänglichkeit örtlicher Kräfte begründet. Als ein unbeholfenes, aber kraftvolles und urwüchsiges Stück alemannischer Kunst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist schließlich das 68 cm hohe Silberkreuz von Sankt Trutpert im Schwarzwald, ganz nielliert, zu erwähnen. Die fortgeschrittenste romanische Silberarbeit Süddeutschlands besitzt das Schweizer Kloster Engelberg: ein fast meterhohes Kreuz mit ausgezeichnet getriebenen Figuren, darunter das Bildnis des Stifters Abt Heinrich [1197 bis 1223]. ◻

FRANKREICH. ◻

In der romanischen Metallkunst Frankreichs scheidet sich die aquitanische Richtung südlich der Loire mit dem Mittelpunkt in Limoges scharf von der nordfranzösischen. Die letztere fließt mit der Goldschmiedekunst des Maasgebietes und Westflanderns in eins zusammen. Zwischen den Werken der Landsleute des Hugo von Oignies und den französischen Silberarbeiten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts besteht keine nationale Grenze. Die Ziermittel des Filigrans und des Niello, das spätromanische Blattwerk sind überall dieselben, auch die Gerätformen verwandt. ◻

Die filigranierten Reliquienkreuze [Kirchen von Rouvres, Blanchefosse, Dom zu Amiens] halten sich hier wie dort an das griechische Vorbild des Doppelkreuzes, die Armreliquiare in Rouen und Crespin finden in der Kirche von Binche, ein Ostensorium des Museums von Amiens in einem gleichgestalteten Gerät aus Itre [Museum zu Brüssel] ihre flandrischen Gegenstücke. Die wichtigsten Stücke dieser Richtung birgt der Dom von Reims; auch das schöne Elisabethreliquiar in Petersburg gehört hierher. Ausgezeichnete Beispiele der echt französischen Kunst einfacher und edler Umrißbildung sind das Silberciborium in Sens [Abb. 221] und der goldene Remigiuskelch in Reims. ◻

Auch deutschen Einwirkungen stand die ostfranzösische Metallkunst offen; der Juliaschrein in Jouarre befolgt in der Anlage die rheinische Art und der große Leuchterfuß in Reims, ein ungewöhnliches Meisterstück des romanischen Erzgusses, ist in der Erfindung der verschlungenen, mit Drachen, Kentauren und Löwen durchsetzten Ranken von deutschen Arbeiten, wie dem Leuchterfuß in Prag, nicht wesentlich verschieden. ◻

Die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts vertreten drei bezeichnete Gefäße im Louvre, die der Kunstpflege Sugers von S. Denis ihre heutige Gestalt verdanken. Bei zwei antiken Gefäßen aus Kristall und Sardonyx, die Suger durch silberne Füße und hohe, mit Filigran und Steinen geschmückte Hälse zu Kannen umbilden ließ, ist das Verhältnis zwischen dem alten Teil und der romanischen Fassung nicht glücklich ausgefallen. Das dritte Stück dagegen, eine ägyptische Porphyrurne, der die Zufügung von Fuß, Flügeln, Hals und Kopf die Gestalt eines Adlers

verlieh [Abb. 222], ist in der Erfindung und großzügigen Durchführung ein Meisterstück ersten Ranges geworden. □

Allen diesen Denkmälern ist nur ein wesentlicher Unterschied zwischen der nordfranzösischen Metallkunst des 12. und 13. Jahrhunderts und derjenigen der östlichen Nachbarländer zu entnehmen: die erstere scheint, wenn der heutige Denkmälerbestand nicht trügt, auf den Kupferschmelz fast vollständig verzichtet zu haben. Nur eine kleine Gruppe von Grubenschmelzwerken aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nach Nordfrankreich verlegen. Den Namen des Meisters, eines Klosterkünstlers, gibt die in einem Grabe zu Chartres gefundene Krümme eines Bischofstabes [im Bargello zu Florenz] mit der Bezeichnung: Frater Willelmus me fecit. Die ganze Fläche überzieht ein Netz von Bandranken, dessen Maschen auf dem Knauf vier Bilder aus der Geschichte Davids, auf der Krümme die Sinnbilder der Tugenden und Laster, Blätter und Tiere umschließen. Die größeren Figuren haben farbige Gewänder, die kleineren sind vergoldet auf Schmelzgrund. Dazu gehören zwei technisch und stilistisch ganz gleichartige Ciborien in englischen Sammlungen [Braikenridge und Bruce]; ein Kästchen mit ähnlichen Schmelzbildern der Tugenden und Laster besitzt der Dom von Troyes. Die Form der Ciborien und des Bischofstabes ist ohne Frage rein französisch und ebenso das von Limoges stark beeinflußte Rankenwerk des Willelmus. Als Schmelzwirker aber steht er zwischen Limoges und der Maas in der Mitte und daher ist seine Heimat im Norden oder Osten Frankreichs zu suchen. □

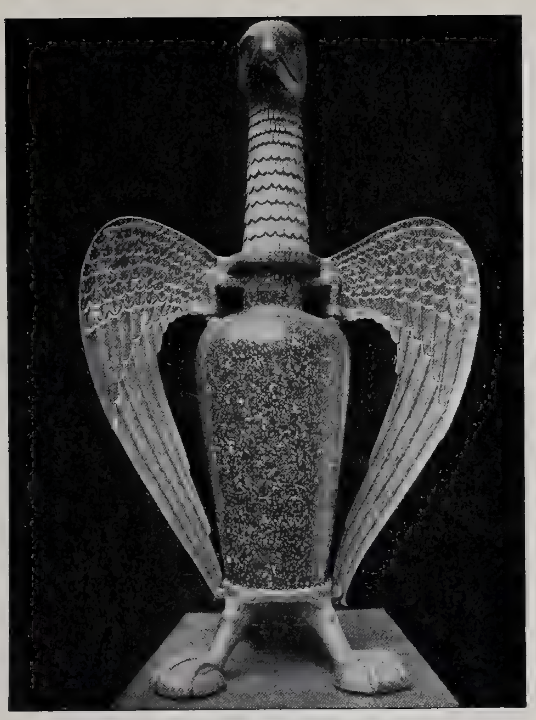


Abb. 222: Porphyrvase in Silberfassung, Sugeriusschule □ von S. Denis. Paris, Louvre □

In LIMOGES hat sich der Übergang vom Goldemail zum Kupferschmelz ungefähr gleichzeitig wie am Rhein und an der Maas während der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, aber anfänglich ganz unabhängig von dort vollzogen. Der griechische Einfluß ist in Aquitanien stärker fühlbar als im Norden. Die ältesten noch der Klosterkunst von Conques angehörigen Stücke, wie der schon genannte Tragaltar daselbst, ahmen technisch und stilistisch in Kupfer den griechischen Goldschmelz nach. Gegen die Mitte des Jahrhunderts hebt sich Limoges als der bedeutendste und wie es scheint, als der einzige Sitz des französischen Kupferemails hoch empor. Die Ursachen seiner Alleinherrschaft sind nicht klar; die Tatsache



Abb. 223: Waschbecken, Kupferschmelz von Limoges, 13. Jahrhundert. Museum Kopenhagen

aber, daß Limoges diese Stellung bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts behalten hat, ist kaum zu bestreiten. □

Das Gewerbe lag vorwiegend in Laienhänden, doch waren auch noch Klosterleute, namentlich der Abteien Grandmont und S. Martial daran beteiligt. Es erlangte bald Weltruf und seine Erzeugnisse gingen durch alle Länder, wofür noch heute die Kirchenschätze von Island bis Italien und von Österreich bis Spanien zeugen. Das weite Absatzgebiet drängte die Limusiner Goldschmiede auf die Herstellung gangbarer Handelsware, auf die massenhafte Wiederholung einmal eingeführter Formen, Muster und allgemein gültiger Darstellungen, die allerwärts auf Verständnis rechnen konnten. Die Reliquienkästchen mit steilem Satteldach, auf jeder Fläche mit einer Schmelztafel beschlagen, die Kreuze, Buchdeckel, Leuchter, Bischofstäbe, Ciborien mit und ohne Fuß, Weihrauchschiffchen und ähnliche Kirchengeräte zählen nach Hunderten, so daß daneben die seltenen großen Werke, wie die Altäre in Burgos und San Miguel in Excelsis [Navarra], die Schreine von Mozac und Ambazac, die Grabplatte des Geoffroy Plantagenet in Le Mans, aus dem 14. Jahrhundert die Grabfiguren der Herzogin Blanche von der Bretagne [im Louvre], des Grafen William Pembroke in der Westminsterabtei und eines Bischofs in Burgos fast verschwinden. Auch weltliches Gerät ist vielfach erhalten: Truhen mit emaillierten Wappen beschlagen [Louvre, Domschatz zu Aachen], Kästchen mit profanen Bildern [British Museum], Satteltaschen [Museum in Clermont-Ferrand] und Feldflaschen [Museum zu Kassel], Beschläge von Pferdegeschirren und Gürtelschnallen, am häufigsten die paarweis gefertigten Waschbecken [Abb. 223]. □

Die Masse der handwerksmäßigen Erzeugnisse verführt leicht zu einer Unterschätzung der künstlerischen Leistung von Limoges. Sie stand in der Blütezeit während der zweiten Hälfte des 12. und der ersten des 13. Jahrhunderts hinter Rhein und Maas keineswegs zurück. Es gibt keine Art des Kupferschmelzes, die in Limoges nicht geübt worden wäre. Ganz oder teilweis emaillierte Figuren auf Goldgrund, vergoldete Figuren auf Schmelzgrund, farbige Bilder auf Farbengrund, alle diese Möglichkeiten haben die Limusiner teils nebeneinander, teils nacheinander ausgenützt. Sie haben die Technik sogar bereichert, indem sie auf flach gravierte Figuren die Köpfe in Relief aufnieteten oder auch ganze Figuren plastisch auf den Schmelzgrund brachten. Eine ihrer glücklichsten Neuerungen bestand darin, daß die Gravierung bis zu einer flach modellierenden Wirkung verstärkt und vertieft wurde, ein dem gotischen Tiefschnitt ähnliches Verfahren, das allerdings nur bei wertvollen Stücken angewandt werden konnte. □



□ Abb. 224: Reliquiar von Limoges mit Arabeskengrund; Museum München □

Die engere Datierung der Limusiner Schmelzwerke ist schwierig, weil in dem großen Betrieb fortschrittliche und rückständige Werkstätten nebeneinander wirkten. Die Stilentwicklung wurde dadurch schleppend; noch durch die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, als in Nordfrankreich die Metallkunst schon ins gotische Lager übergegangen war, haftete Limoges an romanischen Formen. Eine Scheidung des Bestandes in bestimmte Werkstatt- oder Meistergruppen ist nicht durchführbar, weil bezeichnete Stücke, wie das Ciborium des Magister Alpais im Louvre und das Kreuz des Johannes Garnerius Lemovicensis ganz vereinzelt dastehen, und ferner, weil erfolgreiche Meister einer Werkstatt von verschiedenen anderen nachgeahmt worden sind. Man kann daher die Entwicklung nur an einigen hervorragenden Gruppen darstellen. □

Die Frühzeit vor 1150 vertreten nur Grubenschmelzscheiben mit schablonenhaft gezeichneten Tieren orientalischen Stils auf dem Reliquiar der heiligen Fides in Conques und ein ähnlicher Kasten in Bellac. Ganz farbig ausgeführte Figuren auf Schmelzgrund sind selten; das Hauptstück der Art bleibt die große Tafel mit dem Bilde des Geoffroy Plantagenet, die vor 1160 gesetzt wird. □

Die besten Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts umfaßt die Gruppe mit farbigen Figuren auf vergoldetem Grund. In der Regel sind, wie bei Godefroid de Claire, die Gewänder in mehrfarbiger Schattierung emailliert, die Köpfe und Hände vergoldet oder in Relief aufgesetzt. Der glatte Goldgrund ist häufig durch eingetiefte Rosetten oder durch ein zart graviertes, dichtes Arabesken-

muster belebt [Abb. 224]. Von letzterer Art sind durch die Bearbeitung Marquet de Vasselots mehr wie sechzig Stücke bekannt, darunter die zwei großen Altäre in Spanien. Gute Beispiele besitzen die Kirchen in Apt, Lyon, Malval, Auxerre, Gimel, Moutiers, Upsala, Zell an der Mosel; die Museen in München, Darmstadt, Petersburg, Kopenhagen, Brüssel und allen voran das British Museum. Während im allgemeinen das Rankenornament und auch die Figuren von Limoges byzantinischem Geschmack zuneigen, machen sich in der Gruppe mit Arabeskengrund Einwirkungen von der Maas her geltend, die wohl, wie erwähnt, durch Gottfrieds mehrjährige Arbeit in S. Denis übermittelt worden sind. □

Nach 1220 ungefähr überwiegen die ausgesparten Figuren auf Schmelzgrund. Er ist meist lapisblau und durch andersfarbige Querstreifen, Rosetten in Kreisen oder auch durch ausgesparte Ranken mit bunten Blatt- und Blütenendungen belebt. Dieses Rankenwerk entfaltet sich am schönsten erst um 1250 und später; die vollendetsten Arbeiten des spätromanischen Stils von Limoges sind damit verziert. Als Hauptstücke kann man die Grabplatte eines Sohnes Ludwigs des Heiligen in S. Denis, nach 1247, das Triptychon in Chartres, den Schrein von Ambazac um 1270, eine Tafel mit dem Tod Mariens im Louvre und Reliquienkästen in Prag, München, Billom und im Clunymuseum anführen. □

Die Gotik des 14. Jahrhunderts hält an den ausgesparten Figuren auf blauem Grund fest, aber sie verstärkt und bereichert die Wirkung, indem sie die modellierende Innenzeichnung mit rotem Schmelz ausfüllt. In dieser Form ist der Kupferschmelz gleichzeitig in Spanien, Italien und in Wien geübt worden. □

Die Meister von Limoges waren nicht nur Schmelzwirker, sondern auch Goldschmiede und es gibt noch genug plastische und Silberarbeiten, um den Eindruck eines ganz einseitigen Schmelzbetriebes zu berichtigen. Die Treibarbeit überwiegt; zwei filigranierten Ostensorien in Arnac la Poste und Chateauponsac stehen die getriebenen Schreine in Moissat-Bas und in Toulouse gegenüber, beides sehr derbe Arbeiten, dann eine silberne Marienfigur in Beaulieu und das steife Brustbild des heiligen Baudinus in S. Nectaire aus dem 12. Jahrhundert, nach altem Brauch aus vergoldetem Blech über einen Holzkern geschlagen. □

In das französische Kunstgebiet fällt noch der stattliche Klosterschatz von S. Maurice im Kanton Wallis. Seine zwei aus Silber getriebenen Schreine stehen ungefähr auf der Stilstufe des Schreines in Toulouse; bei einem Kupferschrein von 1225 mit gravierter Zeichnung mischen sich Nachklänge frühmittelalterlicher Ornamentik mit den Ranken des ostfranzösischen Übergangsstils und ganz deutlich zeigen den Zusammenhang mit Frankreich zwei Ciborien von der Form des Ciboriums in Sens und zwei silberne Kreuze aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. □

ITALIEN. □

Hier hat die romanische Goldschmiedekunst, wenn man aus den vereinzelten Denkmälern allgemeine Schlüsse ziehen darf, mit den technischen und stilistischen Neuerungen des Nordens nicht Schritt gehalten. Die getriebenen Silberaltäre von Citta di Castello und Cividale, ziemlich nachlässige Arbeiten, sind noch unfrei in der Erfindung. Die venetianischen Filigranfassungen von Halbedelsteingefäßen

im Markusschatz, zumeist nach 1231 als Ersatz älterer durch einen Brand zerstörter Fassungen ausgeführt, folgen zwar dem allgemeinen Streben nach plastischer rankenartiger Bildung. Aber trotz des großen Rufes des Opus veneticum reichen sie doch nicht ganz an die gleichzeitigen Filigranarbeiten von Aachen oder Oignies heran. □

Auch der Erzguß hat die Fesseln byzantinischer Überlieferung kaum vor der Wende des 12. Jahrhunderts gesprengt. Die Erztüren des Roger von Melfi in Canosa [nach 1111], des Oderisius von Benevent in Troia, des Barisano von Trani in Trani [1160], in Ravello [1179] und in Monreale [nach 1186] halten teils in der Technik, teils im Stil sich an griechische Vorbilder. Auch die zwei Türen des Pisaners Bonanno, am Dom von Pisa [1180] und in Monreale [1186] sind trotz ihrer derberen Plastik davon nicht frei. Das erste rein romanische Werk dieser Gattung ist die um 1200 entstandene Erztür von Benevent. Hier erst haben die überlieferten Darstellungen des Neuen Testaments durch Selbständigkeit der Erfindung, Unmittelbarkeit der Beobachtung und Freiheit des Ausdrucks neues Leben gewonnen. Diesem Denkmal stellt Norditalien den siebenarmigen Erzleuchter aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Dom von Mailand, genannt der Baum der Jungfrau, zur Seite. Das von zahlreichen Figuren durchzogene Rankenwerk und die Drachen des Fußes sind ganz im Geiste der romanischen Kunst Deutschlands erfunden. Aber das schwungvolle Wachstum der Äste, die Schönheit der Figuren und die edle Linienführung der Ranken stellt alle verwandten deutschen Arbeiten, wie die Leuchter in Braunschweig und Klosterneuburg, tief in Schatten.

2. DIE GLASMALEREI. □

In der Pflege dieser stärksten unter allen Künsten, die dem Schmuck der Kirche dienen, steht FRANKREICH während des 12. und 13. Jahrhunderts an erster Stelle. Die romanische Glasmalerei verdankt ihren um 1200 vollzogenen Aufstieg zur Monumentalität der gotischen Baukunst. Deren Anfänge und Frühzeit haben sich aber ausschließlich auf französischem Boden abgespielt. Je folgerichtiger die Gotik ihre Baugedanken durchführt, je mehr sie die Kirchenwand in Pfeiler und Fenster auflöst und der Wandmalerei den Raum entzieht, um so mehr bedurfte sie der Glasgemälde, um den Innenraum abzuschließen und die Überfülle des Tageslichts durch die tiefen Farben der Fenster zu bändigen. □

Trotz der innigen Verbindung mit der neuen Baukunst bedient sich die Glasmalerei auch in Frankreich nicht nur während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, sondern darüber hinaus noch bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts der romanischen Formensprache. Sie ist also stilistisch dem übrigen Kunstgewerbe nicht voraus, sondern hält mit der Goldschmiedekunst gleichen Schritt. □

Die ältesten datierten Glasmalereien in Frankreich sind die Überreste der Fenster in SAINT DENIS, die Abt Suger von 1140 bis 1144 daselbst machen ließ; einige Rundfelder und Bruchstücke, bescheiden an Zahl und Umfang, aber wichtig als ein sicherer Ausgangspunkt der Forschung. Das Studium dieser Kunst leidet unter der vom Beschauer oft sehr entfernten Aufstellung und der Verwitterung der Denkmäler, die eine genaue Untersuchung und getreue Wiedergabe sehr erschweren oder verhindern. Dazu kommen die Entstellungen, welche die mittel-

alterlichen Glasbilder durch die fast unvermeidlichen und oft gewalttätigen Ergänzungen erfahren haben. Trotz dieser Schwierigkeiten hat Emile Mâle feststellen können, daß die meisten französischen Glasgemälde des 12. Jahrhunderts mit S. Denis in einem Schulzusammenhang stehen. □

Nach der Erledigung der Aufträge Sugers haben dieselben Glasmaler die drei großen Fenster in der Westseite der Kathedrale von CHARTRES, die Hauptwerke dieser Zeit, geschaffen. Das mittlere zeigt als einheitliche Darstellung den Stammbaum Mariens, genannt die Wurzel Jesse, die beiden anderen in wechselnd runden und viereckigen Feldern Bilder aus dem Leben Christi. Daran schließen sich zwei Fenster in Vendôme und die ältesten Scheiben der Kathedrale von Le Mans. Man kann die Spuren der Schule von S. Denis, wenn auch abgeschwächt, noch weiter verfolgen in einigen Fenstern von Angers mit der thronenden Muttergottes, dem Tode Mariens und den Legenden der Heiligen Katharina und Vincenz und schließlich in dem Rundbogenfenster mit der Kreuzigung und Himmelfahrt Christi in Poitiers, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Auch nach England hat die Glasmalerei von S. Denis hinübergegriffen; ein Fenster mit der Wurzel Jesse in York [nach 1159] ähnelt, auch im Randmuster, den gleichen Darstellungen in Chartres und S. Denis. England hat späterhin noch wiederholt die französischen Glasmaler in Anspruch genommen, obwohl es dem Lande selbst an einheimischen Werkstätten, so in Westminster um 1350, nicht gefehlt hat. □

Daß in REIMS die Glasmalerei im 12. Jahrhundert und schon früher gepflegt wurde, ist urkundlich und durch einige Scheiben im Chor der Remigiuskirche erwiesen. Dieser Schule werden auch die unvollständigen Scheiben aus Chalons sur Marne [Kunstgewerbemuseum Paris] aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschrieben. □

Bei allen diesen Werken ist das Rankenornament, das namentlich in den breiten Rändern der Fenster und in den schmäleren Rahmen der Bildfelder sich reich und kunstvoll entfaltet, noch durchaus streng romanisch aus Band- und Blattwerk gebildet. Und auf derselben Stufe stehen die Figuren; ihre Gewänder umhüllen fest anliegend mit steifen, harten Faltenlagen die Glieder. Die Zeichnung ist zuweilen, besonders auffallend an dem Kreuzigungsfenster in Poitiers, so altertümlich, daß die Glasmaler im Vergleich mit der gleichzeitigen Goldschmiedekunst fast rückständig erscheinen. □

Erst im 13. Jahrhundert meldet sich allmählich der Stil des Übergangs an. Seine Kennzeichen liegen in der freieren und natürlichen Bewegung und Haltung der Figuren, dem fließenden, leicht bewegten Faltenwurf und dem der Pflanze sich wieder nähernden, zierlichen Rankenwerk [siehe Tafel]. Es sind genau dieselben Vorzüge, die in der Goldschmiedekunst zuerst mit Nicolaus von Verdun auftauchten, aber erst unter seinen Nachfolgern, Hugo von Oignies, dem Meister der Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach und deren Zeitgenossen nach 1220 Gemeingut wurden. □

In dieser Zeit, welche die großen Kathedralen der Frühgotik vollendete, wächst die Zahl der französischen Denkmäler gewaltig an. In Chartres, wo an 200 Fenster und Rosen zu verglasen waren, wurde diese Aufgabe zum großen Teil gleich-



GLASGEMÄLDE, FRANKREICH · ERSTE HÄLFTE DES 13. JAHRH. · KAISER FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN





laufend mit dem Neubau zwischen 1210 und 1260 bewältigt. Hier war daher auch der Mittelpunkt und Hauptsitz der französischen Glasmalerei während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Schule von Chartres übernahm die Führung wie vorher S. Denis. Ihre Anordnung der Glasbilder wurde für das ganze 13. Jahrhundert vorbildlich. Die hochgelegenen Fenster des Mittelschiffs und des Lichtgadens im Chor füllten große Einzelfiguren, Propheten und Heilige von weitreichender Wirkung, die dem Auge näheren Fenster der Seitenschiffe und Chorkapellen Heiligenlegenden und biblische Bilder kleineren Maßstabs in Kreisen, Rauten und sonstigen Feldern zusammengefaßt [siehe Tafel]. Nur selten und nicht ohne Schädigung der Deutlichkeit ist man, wie in Tours und Le Mans um 1260, von dieser zweckmäßigen Verteilung der großfigurigen Fenster und der 'Medaillonfenster' abgegangen. □

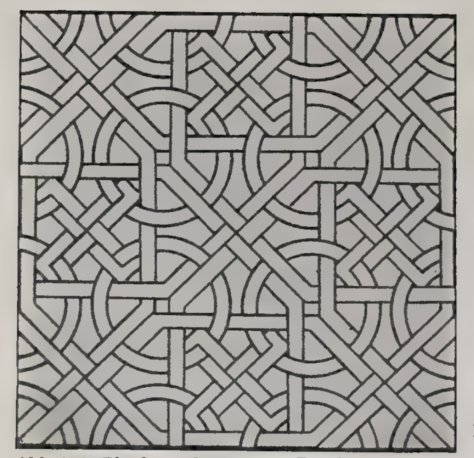
Der Einfluß von Chartres ist bei den hervorragendsten französischen Glasgemälden dieser Zeit in Sens und Bourges, dann in Tours, Le Mans, Laon und außerhalb Frankreichs in Canterbury und Lincoln nachzuweisen. In Rouen ist er auch inschriftlich beglaubigt, denn das Josephsfenster der Kathedrale trägt die Bezeichnung eines Meisters aus Chartres: Clemens vitrarius Carnotensis. □

Um 1250 tritt PARIS in den Vordergrund, und seine Hauptwerke, die 15 großen Medaillonfenster mit biblischen Bildern in der Sainte Chapelle von 1248 und die zwei Rosenfenster des Querschiffes von Notre Dame von 1257, wirkten weiter auf die Rose in Soissons, auf die Chorkapellenfenster in Clermont-Ferrand [um 1260], die Hochfenster in Tours und die Chorfenster in Le Mans und Angers [nach 1274].

Das ganze 13. Jahrhundert arbeitete nach alter Überlieferung nur mit vollgefärbten Gläsern in den Grundfarben blau, rot, grün, gelb und wenig weiß, wobei das Blau als ruhiger Hintergrund namentlich bei großfigurigen Fenstern vorherrscht. Die Wirkung ist nach dem zeichnerischen Vermögen der Zeit durchaus flächenmäßig, eine räumliche Vertiefung der Bilder lag noch außerhalb des Könnens. Einen wesentlichen technischen Fortschritt bringt das 13. Jahrhundert nur in der Gestaltung der eisernen Gerüste, die an der Außenseite der Fenster und in der Mauer befestigt die Last der Verbleiung aufnehmen und die Fenster so versteifen, daß sie dem Winddruck standhalten. Das 12. Jahrhundert hatte die Sturmstangen rechtwinklig und gradlinig gekreuzt, so daß sie die Bildfelder mit breiten schwarzen Strichen durchschneiden. Diesen Fehler vermieden die Schule von Chartres und ihre Ableger, indem sie die Windeisen an den Umrissen der Bildfelder entlang führten. Das 14. Jahrhundert ließ, durch die Menge der steinernen Fensterpfosten behindert, diese Verbesserung wieder fallen. □

Die Pariser Fenster und ihre Nachfolger aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen ein Nachlassen in der Sorgfalt der Ausführung. Die schönen romanischen Ranken, die in Chartres und Sens nicht nur die breiten Fensterränder, sondern auch den Grund zwischen den Bildfeldern zieren, werden durch dürftigere Borten und durch geometrische Mosaikmuster für den Hintergrund ersetzt, wobei ein Rautennetz aus blauen und roten Gläsern am häufigsten wiederkehrt. □

Diese geometrischen Grundmuster hat die Gotik des 14. Jahrhunderts beibehalten und sehr mannigfaltig weitergebildet. Man bezeichnet solche Scheiben, und


Abb. 225: Blankverglasung aus Pontigny, um 1200

die vorwiegend ornamentalen Fenster überhaupt, als Teppichfenster, um damit auszudrücken, daß die Glasmalerei, da sie in ihren ersten Anfängen Tücher ersetzen sollte, mit welchen man die Fenster verhängte, Teppiche oder gewebte Stoffe nachgeahmt habe. Diese weit verbreitete Anschauung ist in keiner Weise begründet. In den ältesten Glasgemälden, die naturgemäß den Geweben am nächsten stehen müßten, überwiegt die Figur, nicht das Ornament. Teppiche, die mit einiger Wahrscheinlichkeit als Vorbilder der romanischen Glasgemälde angesehen werden könnten, sind nirgends bekannt. Die Glasmalerei holte ihre Ornamente, wie andere Kunstzweige auch, aus der Baukunst, nicht aus der Weberei. Die monumentalen Aufgaben, die Leuchtkraft des Werkstoffes mit seinen durchsichtigen Farben und die schweren Umrisse der Bleifassung zwangen die Glasmalerei von vornherein zu einer selbständigen Formensprache. Sie ahmte nicht nach, im Gegenteil, sie wurde nachgeahmt: die Buchmalerei übernahm nach 1200 die Medailloneinteilung der Bilder und später die gerauteten Hintergrundmuster; die Wandmalerei gerät, wie die Bilder auf den Chorschranken des Kölner Doms so klar wie möglich beweisen, im 14. Jahrhundert in ihre Gefolgschaft und auch die Goldschmiedekunst und die Stickerei folgen gelegentlich ihren Spuren.

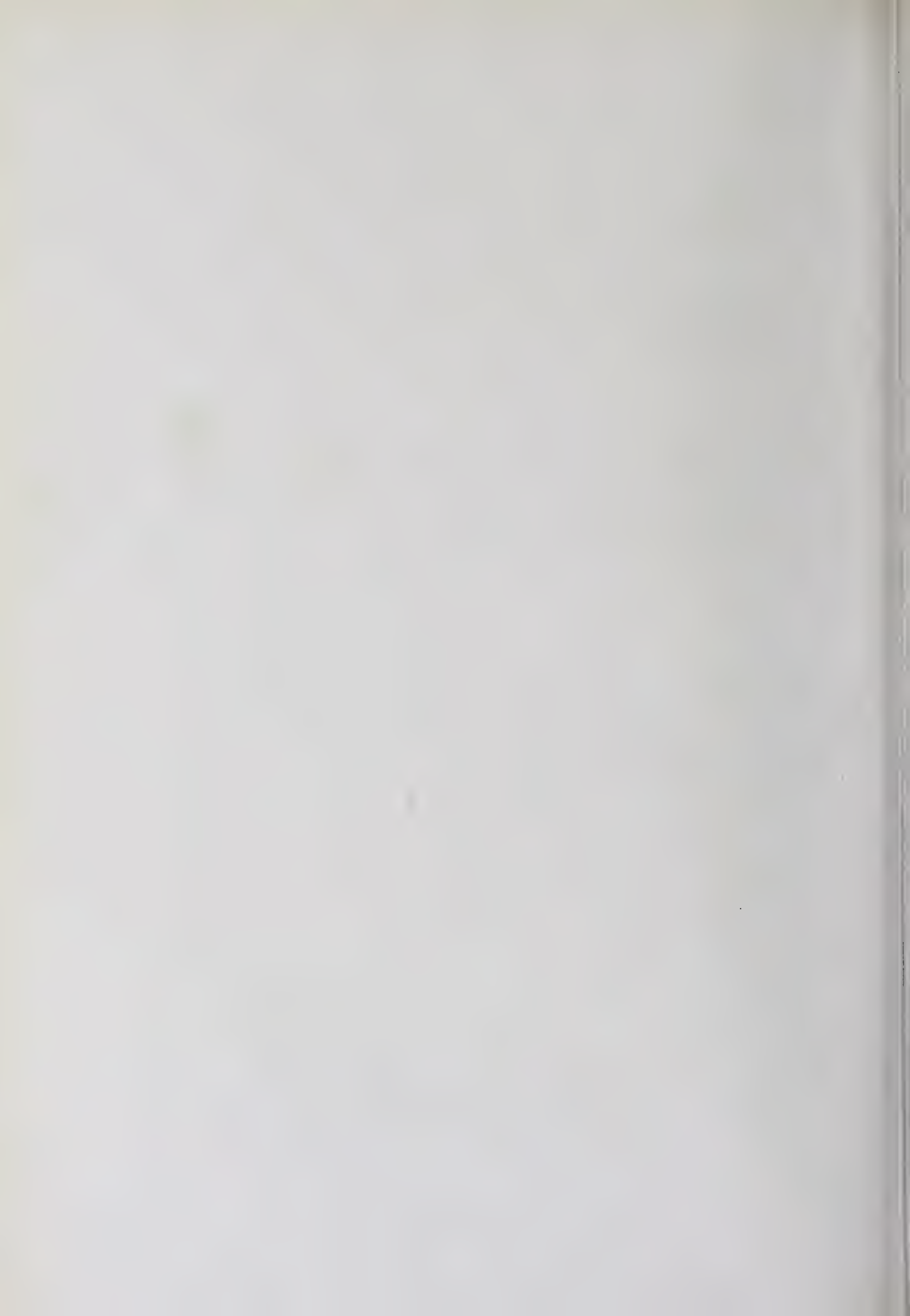
Die Abhängigkeit von der Weberei oder Wirkerei trifft nicht einmal bei den rein ornamentalen Fenstern zu, die lediglich durch die Formen unbemalter, farbloser Glasstücke und deren Verbleiung eine Musterung erhalten [Abb. 225]. Die einfachsten derartigen Blankverglasungen [Beispiele in Sitten an der Rhone aus dem 13. Jahrhundert] entlehnen ihre Muster dem Fugenschnitt des Backsteinbaues. Die älteren, aber reicheren Beispiele Frankreichs [in Bonlieu, Obazine, Pontigny, Sens] aus dem 12. Jahrhundert geben Ranken und Bandgeflechte, die mit Webemustern nicht das geringste zu tun haben. Nicht anders sind die romanischen Blankverglasungen in Deutschland, wo die Cistercienserkirche von Marienstatt im Westerwald [nach 1227] ein besonders schönes Flechtwerkfenster besitzt. □

Aus diesen unbemalten Fenstern entstanden im 12. Jahrhundert die ebenfalls rein ornamentalen Grauscheiben, bei welchen die Muster der Verbleiung durch graue, schwarze und bräunliche Lotmalerei weitergebildet und bereichert sind. Die farbenarmen Grauscheiben wurden wie die farblosen Blankverglasungen von den baueifrigen Cisterciensern für ihre Klosterkirchen bevorzugt, weil dem Orden farbenreiche Fenster im 12. Jahrhundert noch untersagt waren. Sie empfahlen sich aber ihrer Billigkeit wegen auch für andere Kirchen, wenn die Mittel für die kostspieligen Farbenfenster versiegten. Daher finden sich Grauscheiben des 13. Jahrhunderts und der Folgezeit neben den prächtigsten Glasgemälden in den großen französischen Kathedralen, in Angers, Soissons, Chartres, Chalons, Auxerre,



EUSTACHIUSFENSTER ZU SENS,
ANFANG DES 13. JAHRHUNDERTS





Bourges, Rouen und Toul. Die schwarz umrissenen Ranken heben sich hell von dem durch dichte schwarze Strichlagen dunkel getönten Grund ab. Sie zeigen bei den ältesten französischen wie bei den ganz gleichartigen englischen Grauscheiben [in Salisbury] die zierlichen Formen des spätromanischen Übergangsstils um 1230. □



Abb. 226: Grauscheibe in Heiligenkreuz, I. Hälfte 13. Jahrh.

Demgegenüber stehen die ältesten und berühmtesten deutschen Grauscheiben des Cistercienserklosters Heiligenkreuz in Österreich auf einer früheren Stilstufe, obwohl sie nach Ausweis einzelner Blattformen ebenfalls der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören [Abb. 226]. Das Malverfahren, helle Ranken und Bandgeflechte auf dunkel schraffiertem Grund, ist dasselbe wie in Frankreich. Die Ranken selbst aber sind bis auf einzelne gotisierende Blätter noch streng romanisch, ungefähr den Ranken der kölnischen Schmelzarbeiten um 1180 gleichend. □

Dieser Unterschied ist für das Verhältnis der ganzen DEUTSCHEN GLASMALEREI romanischen Stils zur französischen kennzeichnend. □

Die glänzende Entfaltung in Frankreich hat natürlich den Gedanken nahe gelegt, daß Deutschland auf diesem Gebiet wie England ein Schüler Frankreichs gewesen sei. Mancherlei Verwandtschaften schienen das zu bestätigen, aber der Stil der deutschen Denkmäler spricht dagegen. □

Die hervorragendsten romanischen Glasgemälde diesseits des Rheins sind fünf großfigurige und drei Medaillonfenster in der 1248 geweihten Kunibertskirche in Köln und drei Medaillonfenster [4 m hoch] mit Bildern aus dem Leben Christi und den Legenden der Heiligen Maternian und Nikolaus von Myra in Bücken an der Weser. Diese Bilder, die trotz einiger Verwitterung und Ergänzung im Gesamtentwurf und in der Zeichnung, in den Farben und im Ornament den besten französischen Scheiben ebenbürtig zur Seite stehen, sind um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden. Damals herrschte in Frankreich schon seit dreißig oder vierzig Jahren der spätromanische Übergangsstil. Die Kölner und Bückener Fenster zeigen davon keine Spur; namentlich die prachtvollen Blatt- und Bandranken der Borten in S. Kunibert sind noch Muster hochromanischer Ornamentik. Und ebenso halten fast alle deutschen Glasmalereien, die noch vor 1250 ungefähr fallen, an der ungetrübten romanischen Formensprache fest, insbesondere im

Ornament. Es gehören hierher ein Chorfenster mit dem Stammbaum Christi zu Legden in Westfalen, zwei kleine Rundbogenfenster mit der Wurzel Jesse und Mosesbildern in Kappenberg [früher in Nassau], auf welchen der Glasmaler Gerlach sich selbst dargestellt hat [dazu eine kleine Kreuzigung desselben Meisters im Berliner Kunstgewerbemuseum], zwei Ingelheimer Rundscheiben im Kaiser Friedrich Museum, Scheibenreste in Metz [Segolena Kirche], in Soest [Patroklikirche], Heimersheim an der Ahr, Veitsberg in Weimar und anderwärts. Einen reichen Bestand romanischer Fenster des 13. Jahrhunderts, vorwiegend mit großen Standbildern von Heiligen und deutschen Königen, birgt der Straßburger Münster. Ihr ursprünglicher Zustand ist durch wiederholte Umarbeitung sehr entstellt, aber das Fortleben der romanischen Zierformen bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts ist auch hier zu erkennen. Wie lang das vorhielt, ist zwei Fenstern mit romanischen Borten und Bandgeflechten in der Peter-Pauls-Kirche von Weißenburg im Elsaß zu entnehmen, die Abt Edelin zwischen 1262 und 1293 nebst zwei bereits ausgesprochen gotischen Ornamentfenstern gestiftet hat. □

Der Abstand in der Stilfolge zwischen der französischen und der deutschen Glasmalerei ist mithin so beträchtlich, daß er den Gedanken an eine Abhängigkeit der letzteren ausschließt. Wie das gesamte deutsche Kunstgewerbe, so haftete auch die Glasmalerei zäher an den romanischen Formen. Ihr Übergang zur Gotik vollzog sich demgemäß unvermittelter, weil die neue französische Kunst bereits ausgereift nach Deutschland herüber kam. Von der französischen Glasmalerei unterscheidet sich die deutsche auch darin, daß sie schon in romanischer Zeit bis

Abb. 227: Marienfenster der Elisabethkirche in Marburg, 13. Jahrhundert

in abgelegene Kirchen kleiner Orte vorgedrungen war, gewiß ein Zeichen urwüchsiger Abkunft. Auch in der deutschen Schweiz fand sich das älteste romanische Glasgemälde des Landes, ein kleines Rundbogenfenster mit thronender Muttergottes [Museum Zürich] in der bescheidenen Landkirche von Flums. Die berühmtere Fensterrose in Lausanne ist dagegen ein Werk des französischen Übergangsstils um 1250. □

Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zeitigt auch die deutsche Glasmalerei einen spätromanischen Übergangsstil, der in der Ornamentik noch ziemlich altertümlich bleibt, in der freieren Haltung und Gewandung der Figuren aber die Gotik ankündigt. Diese Richtung vertritt zuerst die ältere Reihe von Glasgemälden in der um 1235 begonnenen Elisabethkirche zu MARBURG, einem Erstlingsbau der deutschen Frühgotik. Sie umfaßt zwei Medaillonbahnen mit Bildern aus dem Leben der heiligen Landgräfin in je sechs Vierpässen, einige Fenster mit Standbildern [Abb. 227], dazu mehrere Maßwerkrosen, Einzelbilder und eine Scheibe mit üppigem romanischen Blattwerk. Den Marburger Scheiben verwandt sind die ornamentalen Fenster der Predigerkirche in Erfurt und zwei kleine Rundbogenfenster des Kölner Kunstgewerbemuseums [Sammlung Schnütgen] mit dem Tode und der Krönung Mariens und je zwei Stifterbildnissen. Spätere Werke des Übergangs finden sich noch im Kölner Dom, in München-Gladbach, Weißenburg, Gelnhausen und Heiligenkreuz.

Diesem Übergangsstil war keine lange Dauer beschieden, denn im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts hat die ausgesprochene Gotik allen Ausläufern und Nachklängen der romanischen Kunst ein Ende bereitet. Eine Zeitbestimmung für den Umschlag in der Glasmalerei geben zwei Chorfenster mit stehenden Heiligen zu Niederhaslach im Elsaß. Sie vereinigen die augenfälligsten äußerlichen Merkmale der neuen Kunst: die Baldachine in gotischen Bauformen über Figuren mit stark gewellten Locken, dazu naturähnliche Efeublätter im Ornament. Die Baugeschichte der Kirche von Niederhaslach ergibt, daß die Fenster zwischen 1274 und 1287 entstanden sind. □

3. STICKEREIEN, TEPPICHE UND GEWEBE. □

Trotz der Vergänglichkeit textiler Kunstwerke besitzt Deutschland in seinen Kirchenschätzen noch sehr beträchtliche Überreste aus romanischer Zeit, zahlreich und vielseitig genug, um die Tatsache zu erhärten, daß dieser Kunstzweig den verschiedenen Anforderungen zur künstlerischen Ausstattung der Gewänder und des Altars, der Wände und des Fußbodens im 12. und 13. Jahrhundert schon vollauf gewachsen war. Die erhaltenen STICKEREIEN sind zwar insgesamt kirchlicher Bestimmung und wahrscheinlich noch in Klöstern entstanden, aber das Schwinden des byzantinischen Geschmacks, das kräftige Aufleben heimischer, selbständiger Art treten als Zeichen der Zeit auch auf diesem Gebiete klar zutage. □

Die griechische Richtung, als deren äußerliches Merkmal wir die Goldstickerei auf farbigem Seidenstoff durch die Bamberger Gewänder des 11. und 12. Jahrhunderts kennen gelernt haben [vgl. Seite 254], wird allerdings nicht ganz beseitigt. Der mit Löwen und Adlern bestickte Mantel Kaiser Ottos IV. in Braunschweig, einige Seidengewänder des Halberstädter Doms mit goldenen Tieren in Kreisen, eine

ähnliche Kasel im South Kensington Museum aus dem Ende des 13. Jahrhunderts bezeugen das Fortleben durch die ganze romanische Zeit bis in die Gotik. Zu einem hervorragenden Meisterwerk des spätromanischen Stils erhebt sich die Goldstickerei in dem Altarbehang aus Rupertsberg bei Bingen [Museum Brüssel]. Auf rotem Atlas sind in goldenen Umrissen mit silbernen Fleischteilen dargestellt der thronende Heiland, verehrt von Maria, Petrus und Johannes einerseits, den Ortsheiligen Rupert und Hildegard nebst S. Martin andrerseits. Zu ihren Füßen beten die Gönner des Klosters, Erzbischof Siegfried von Mainz [1201 bis 1230] und Herzogin Agnes von Lothringen, darunter die Äbtissin mit zahlreichen Klosterfrauen. Bei diesem Werk folgt allein die Technik dem griechischen Brauch; als Zeichnung gehört es durchaus zur lothringisch-rheinischen Kunst. □

Auch die Abart der griechisch-sarazenischen Stickkunst, welche dicht gereihte Perlen und Edelmetallplättchen zur Musterbildung verwendet, wie es an den Handschuhen und Gewandborten des kaiserlichen Krönungsornats zu sehen ist, fand in Deutschland noch lange Zeit Nachahmung. Als wohlerhaltenes spätromanisches Beispiel ist ein mit Perlen und gestanztem Silberzierrat übersäter Altarbehang aus roter Seide im Welfenmuseum zu Hannover erwähnenswert. □

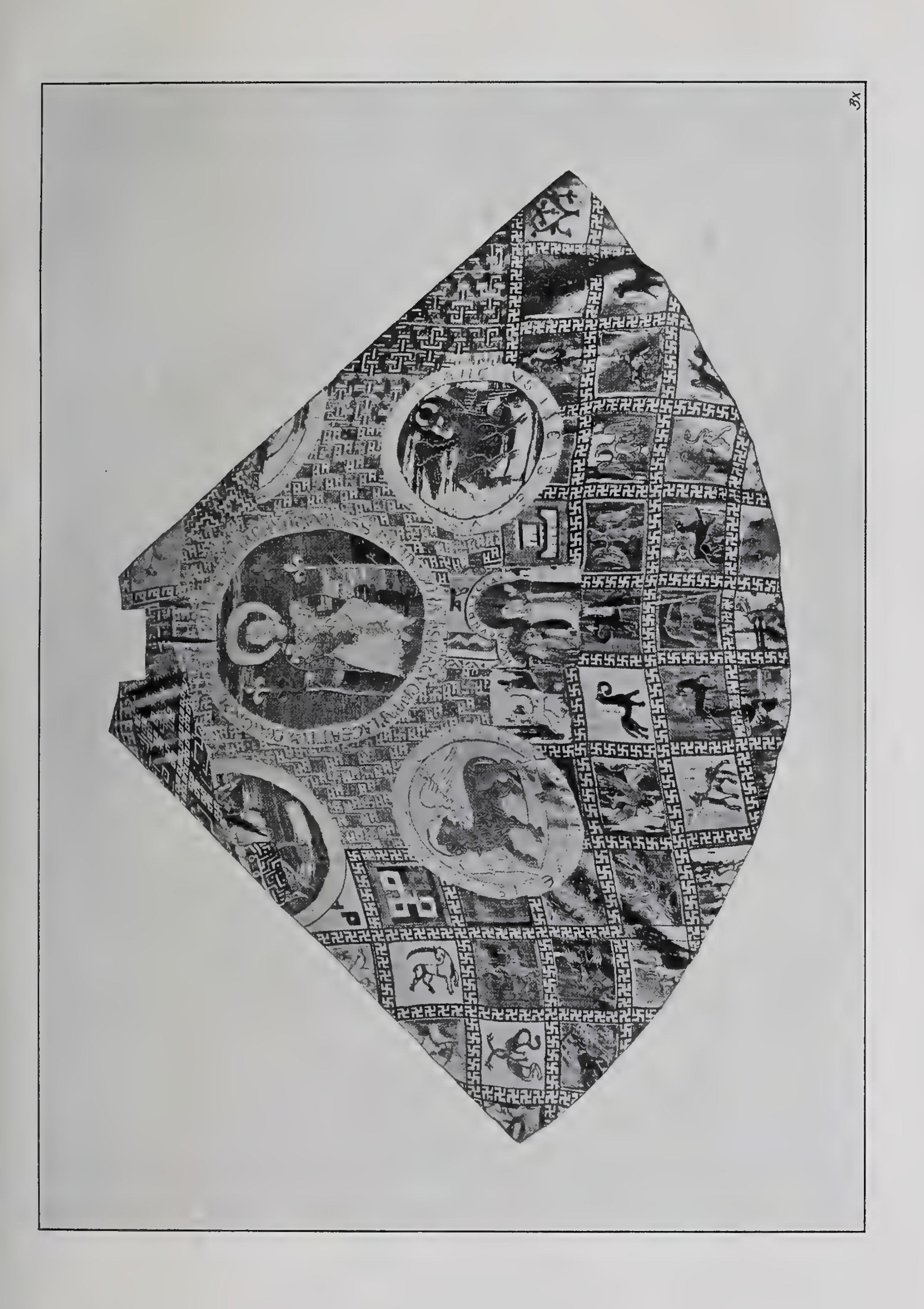
Neben diesen Arbeiten entfaltet sich, vom 12. Jahrhundert ab immer mehr überhandnehmend, eine grundverschiedene Art der Stickerei, für welche Byzanz keine Vorbilder aufzuweisen hat. Nicht Seide, sondern ein lose gewebtes Leinen, wie schon bei dem Wandteppich von Bayeux, dient als Grundstoff, der mit bunten Seidenfäden, in der Regel vollkommen deckend, bildmäßig bestickt wird. Während die griechische Richtung vielfach nach Art gewebter Seidenstoffe regelmäßig wiederkehrende, also inhaltlich bedeutungslose Muster gibt, ist für die eigentlich romanische Stickerei der bildliche Inhalt die Hauptsache. Bei den Priestergewändern sind die gestickten Heiligenfiguren, Legenden und biblischen Geschichten meist in Vierecke, Kreise oder Rundbogen eingeteilt. □

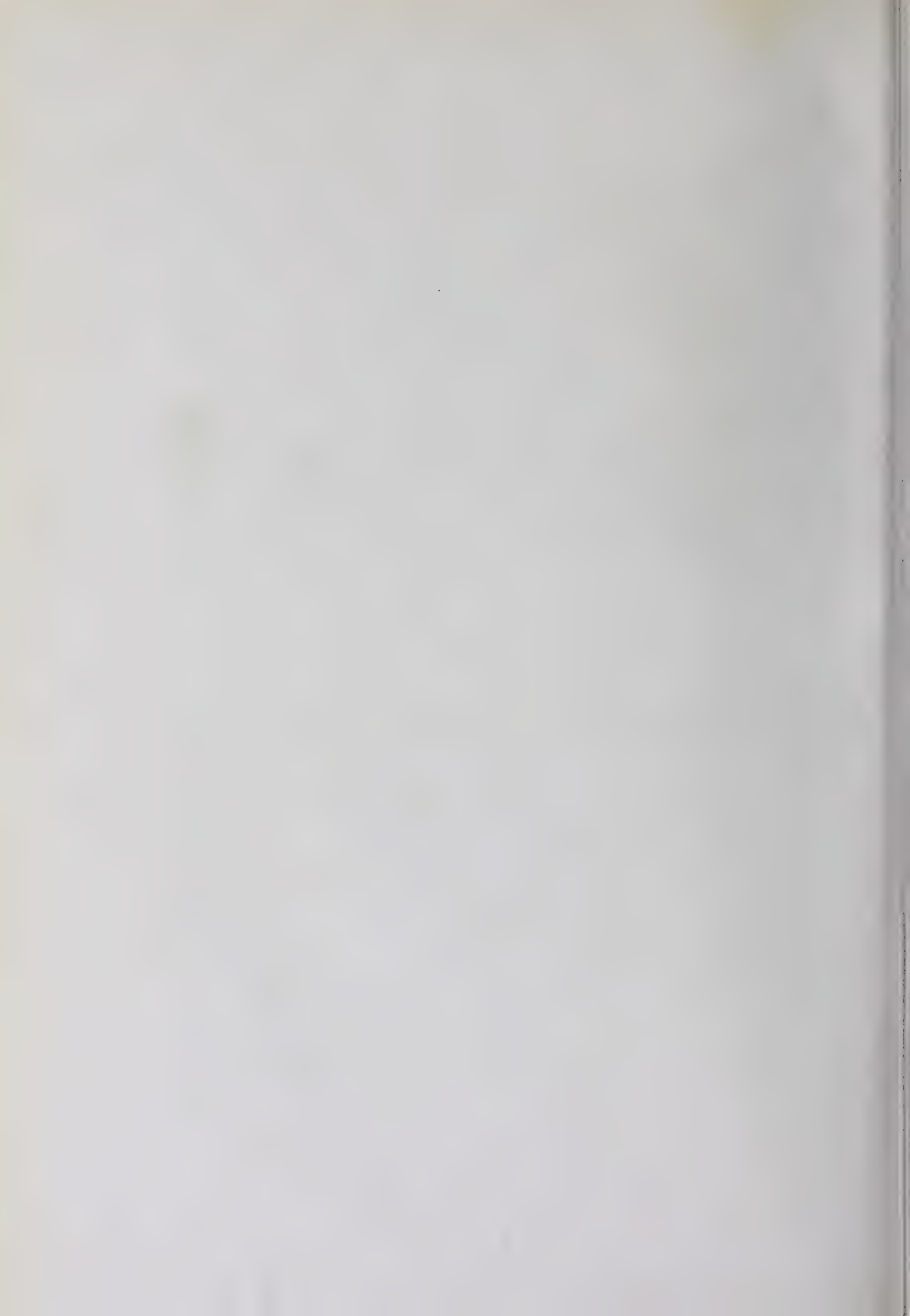
Der Süden und der Norden Deutschlands sind gleich reich an Werken dieser bodenständigen Kunst. In den Klöstern Niedersachsens ist sie mit besonderem Eifer betrieben worden. Das Welfenmuseum besitzt drei spätromanische Altarbehänge aus hannoverschen Kirchen [Heiningen], der Dom von Halberstadt mehrere Kaselstäbe, die mit einer Decke des Berliner Kunstgewerbemuseums [Abb. 228] stilistisch zusammenhängen. Die Elisabethkasel des Erfurter Doms ist zwar erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts gearbeitet, wahrt aber im Ornament und den Rundbogenstellungen noch die romanische Überlieferung. Aus Sankt Blasien stammt eine Kasel des 12. Jahrhunderts mit typologischen Bildern und Heiligen in Vierecken, ferner ein bereits gotisierender Mantel nebst einer zweiten Kasel mit den Legenden der Klosterpatrone Blasius und Vincenz. Diese drei Gewänder sind mit anderen Schätzen des Schwarzwaldklosters nach Sankt Paul in Kärnten gebracht worden. Das Nonnenstift Goeß in Steiermark besitzt noch eine ganze Kapelle, aus einem Altarbehang und vier Gewändern bestehend, die unter der Äbtissin Kunigund nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, aber noch in sehr rückständigen Formen gearbeitet sind. Hier wie in S. Blasien und Halberstadt ist zur Ausfüllung des Grundes und der Bilder vorwiegend Zopfstich und Kettenstich verwendet. □



GdK

GESTICKTER CHORMANTEL
IN GOESS, 13. JAHRHUNDERT







□ Abb. 228: Ausschnitt einer Seidenstickerei um 1200. Kunstgewerbemuseum, Berlin □

In Frankreich und England sind große Stücke, die noch in die romanische Zeit zurückreichen, nicht bekannt. In Spanien aber bewahrt der Dom von Gerona das umfangreichste Werk der ganzen Gattung aus dem 12. Jahrhundert. Auf einer Decke von 378 cm Breite und annähernd gleicher Höhe umschließt ein großer Kreis die auf acht Kreisausschnitte verteilte Darstellung der Schöpfung in ziemlich barbarischer Zeichnung. Die Zwickel und Randfelder füllen die Paradiesesflüsse und Monatsbilder. □

Der Mehrzahl dieser von Byzanz unabhängigen romanischen Stickereien ist ein eigentümliches Ornament aus Hakenkreuzen und Verästelungen oder Verschlingungen von solchen gemeinsam, das bald als zusammenhängende Füllung des Grundes [in Gerona, Goeß], bald als Randborte [Rupertsberg, S. Paul, Goeß], bald als Gewandmusterung [Altarbehang in Halberstadt], bald als Einzelmotiv [spätromanische weißgestickte Altardecke aus dem Frauenkloster Altenberg in Braunfels; Mitra des Thomas Becket, vor 1170, in Sens] auftritt [siehe Tafel]. Die Frühgotik verwendet es ebenso häufig, und zwar in denjenigen Stickereien, die nach Technik und Herkunft als die Nachkommen solcher romanischen Arbeiten abendländischen Charakters zu betrachten sind [Mantel aus Hildesheim im South Kensington Museum; Altarbehänge im Berliner Kunstgewerbemuseum, in Hannover; weißgestickte Leinendecke in Soest]. In der griechisch-sarazenischen Seidenweberei findet sich dieses etwas barbarisch anmutende Ornament nur ganz vereinzelt [auf sizilianischen Stoffen des 12. Jahrhunderts in Regensburg], um so öfter dagegen in der Leinenweberei des Nordens. Die Entstehung der Hakenmuster ist aus verschiedenen Übergangsformen, namentlich an den Goeßer Gewändern, ganz deutlich zu erkennen. Es ist eine teils unbeholfene, teils gewollte, teils durch den



Abb. 229: Teil eines Halberstädter Wirkteppichs, □ um 1200 □

Leinengrund bedingte Zerstückelung und Umbildung der spätrömischen Bandgeflechte und Mäanderornamente. Der Vorgang ist der Entstehung des germanischen Flechtwerks in den frühmittelalterlichen Metallarbeiten vollständig analog, nur mit dem Unterschied, daß die Textilarbeit zu eckigen und zackigen Formen geführt hat. Auch auf diesem Gebiet wird also, sobald der griechische Einfluß schwindet, der Zusammenhang mit der germanischen Frühkunst wieder offenkundig. □

Daß in ITALIEN der Byzantinismus auf festeren Füßen stand als im Norden, ist einem Altarbehang mit den Apostelmartyrien in Anagni und einem anderen mit Bildern aus dem Leben Christi im South Kensington Museum zu entnehmen. Beide stammen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, und doch steht ihre ausgezeichnete, den deutschen Stickereien sehr überlegene Zeichnung der griechischen Kunst viel näher als der Gotik. Und eine Kasel, die Bonifaz VIII. 1294 nach Anagni schenkte, trägt goldgestickt in Rankenkreisen Greifen und Vogelpaare, also die Wiederholung eines byzantinischen Webemusters. □

Gewirkte WANDTEPPICHE sind aus romanischer Zeit fast nur im Dom von HALBERSTADT erhalten. Es sind zwei nicht ganz vollständige und der Borte beraubte Rücklaken von 9 und 10 m Länge und 112 cm Höhe. Auf dem einen thront Christus zwischen Erzengeln und den Aposteln; der andere enthält in drei Feldern die Erscheinung der Engel bei Abraham, ihre Bewirtung, die Opferung Isaaks und schließt mit dem Erzengel Michael [Abb. 229]. Ein dritter kleiner Teppich zeigt Karl den Großen zwischen vier Philosophen sitzend. Die Teppiche sind aus farbiger Wolle gewirkt in jenem uralten Verfahren [Gobelinwirkerei], das sich von der Weberei durch den Verzicht auf durchlaufende Schußfäden und durch die freie Musterbildung unterscheidet. Der Stil der Figuren und des Ornaments weist sie in das Ende des 12. Jahrhunderts und verbürgt ihre Herstellung in Sachsen, sei es in Halberstadt selbst, wo Wirkteppiche ähnlicher Größe auch aus dem 15. Jahrhundert vorhanden sind, sei es in Quedlinburg, einem Hauptsitz der sächsischen Textilkunst um 1200. □

Aus Süddeutschland sind nur die Namen mehrerer 'Tapeciarii' als Angehöriger bayrischer Klöster in Urkunden des 12. Jahrhunderts überliefert. Ein rein bürgerliches Gewerbe wurde die Teppichwirkerei erst mit der Gotik; daß sie aber schon in romanischer Zeit auch der weltlichen Behausung dienstbar war, lehrt neben Schriftquellen ein norwegischer Teppich im Museum von Christiania, auf dem ein Reiter in ähnlicher Rüstung dargestellt ist, wie sie die Krieger auf dem Teppich von Bayeux tragen. Ob die Wirktechnik aus dem Osten nach Deutschland kam, ist den Halberstädter Teppichen nicht abzusehen. Aber die Bruchstücke einer erheblich älteren Wirkerei aus der Kölner Gereonskirche [in den Museen von Lyon und

South Kensington] weisen in der Tat nach Byzanz, denn ihr Muster, Kreise mit Greifen und Löwen, ist einem sassanidischen oder griechischen Gewebe nachgebildet. □



Abb. 230: Teil eines Knüpfteppichs in Quedlinburg, um 1200

Ganz ohne Vorläufer und Nachfolger ist der Fußbodenteppich, den die Äbtissin Agnes von QUEDLINBURG [1186 bis 1203] in einer Größe von 7 zu 6 m aus farbiger Wolle fertigen ließ, das einzige Beispiel eines europäischen KNÜPFTEPPICHS aus dem Mittelalter. Er sollte laut Inschrift ein Geschenk für den Papst sein, doch verblieb er der Schloßkirche von Quedlinburg. Die in Streifen geordneten Bilder stellten die Vereinigung der weltlichen und geistlichen Macht und als allegorische Ausführung desselben Gedankens die Vermählung des Merkurius und der Philologia dar. Vier große Bruchstücke zeugen noch für die außerordentliche Schönheit der Arbeit: sie erzielt unter Überwindung aller technischen Hemmungen eine Bildwirkung, die in Zeichnung und Farben neben den besten Wandgemälden der Zeit sich rühmlich behauptet [Abb. 230]. Die Knüpftechnik weicht von der im Orient üblichen nicht wesentlich ab, doch sind keinerlei Spuren orientalischen Einflusses zu bemerken. □

Der Ausgang der romanischen Zeit erbringt noch den sicheren Beweis für die in Schriftquellen des 12. und 13. Jahrhunderts [bei Bernhard von Clairvaux und Wolfram von Eschenbach] berichtete Tatsache, daß in Deutschland, und zwar im kunstfertigen Emmeramskloster



Abb. 231: Regensburger Halbseidenstoff in Halberstadt, 13. Jahrhundert □

zu REGENSBURG auch die SEIDENWEBEREI betrieben wurde. Der Dom daselbst besitzt einen Altarbehang mit der Kreuzigungsgruppe, den Kirchenpatronen und dem Bilde des Stifters Bischof Heinrich [1277 bis 1296], das ganze Stück gewebt aus Seide und Goldfäden auf Leinenkette. Diese beglaubigte Regensburger Bildweberei stimmt stofflich genau überein mit einer bereits kurz erwähnten [vgl. Seite 255] Gattung von Halbseidenstoffen des 12. und 13. Jahrhunderts, die wegen ihrer derben Textur, noch mehr aber wegen der ausgesprochen abendländischen Stilisierung ihrer Muster von den griechisch-sarazenischen Seidenstoffen sich deutlich abscheiden [Abb. 231]. Die Hauptstücke befinden sich in Siegburg, in Halberstadt und in den Museen von Braunschweig und Berlin; vollständige Priestergewänder besitzen ferner die Kirchen in S. Rambert sur Loire und in Ambazac. Die Muster, meist paarweis geordnete Tiere, ahmen allerdings sarazenische Seidenstoffe nach; eines der Vorbilder ist in dem Seidendamast aus dem Bamberger Grab Heinrichs II. [Museum München] erhalten. Aber die heraldischen Tiere und Ranken sind in rein romanische Formen umgezeichnet. Den Beweis für die Zusammengehörigkeit dieser Stoffe mit dem Regensburger Altarbehang schließt ein technisch völlig gleichartiges Gewebe der Kreuzkirche in Rostock [Abb. 232]. Es zeigt Figuren mit lateinischen Inschriften, Nicholaus und die Mater dei, ganz gleichen Stils wie die Figuren des Altarbehangs, aber regelmäßig wiederkehrend wie die Muster der übrigen Stoffe. □

Von diesem fruchtbaren Regensburger Webereibetrieb abgesehen, ist über abendländische Ableger der griechisch-sarazenischen Seidenweberei aus dieser Zeit Sicheres noch nicht bekannt. □

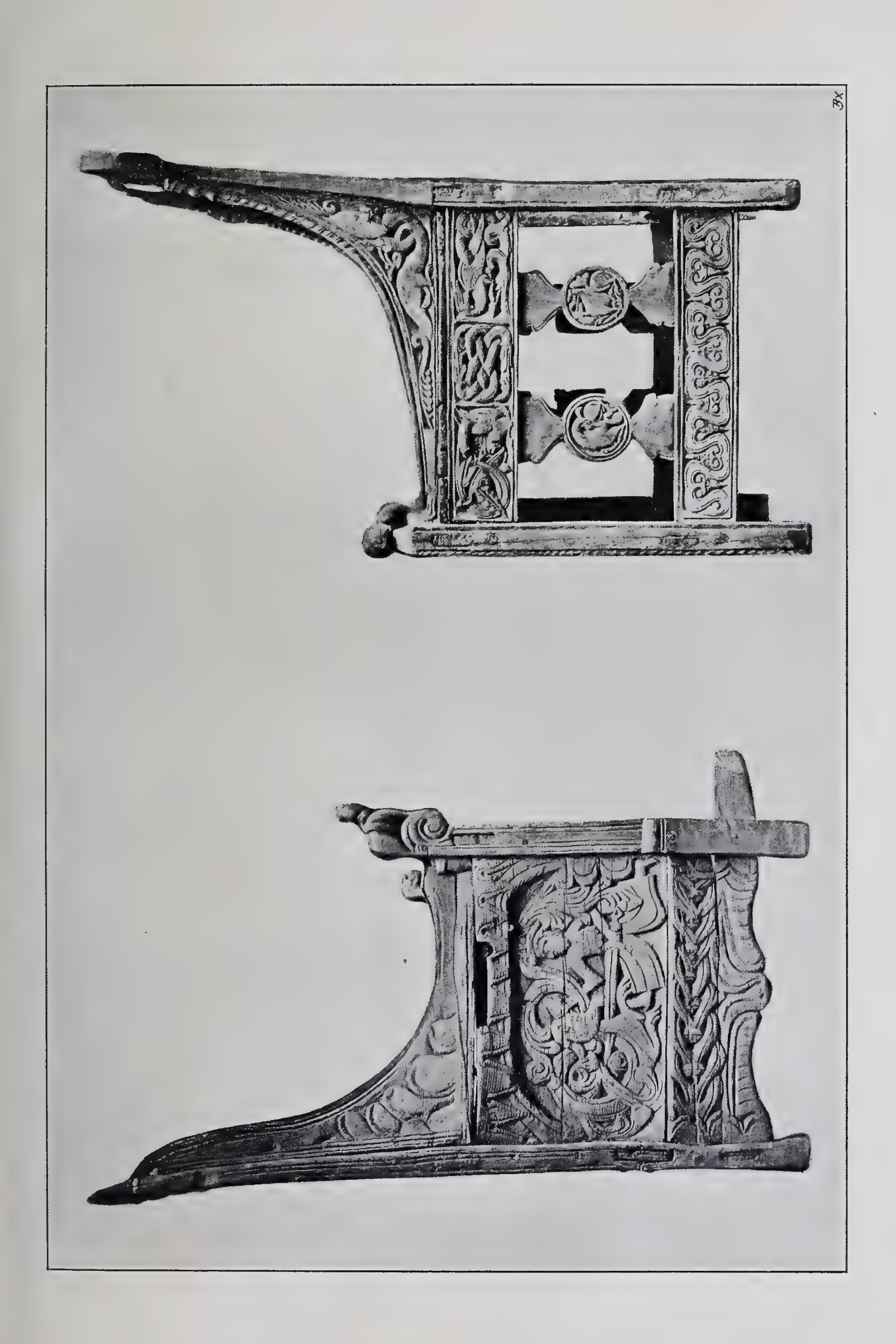
4. HOLZ UND EISEN. □

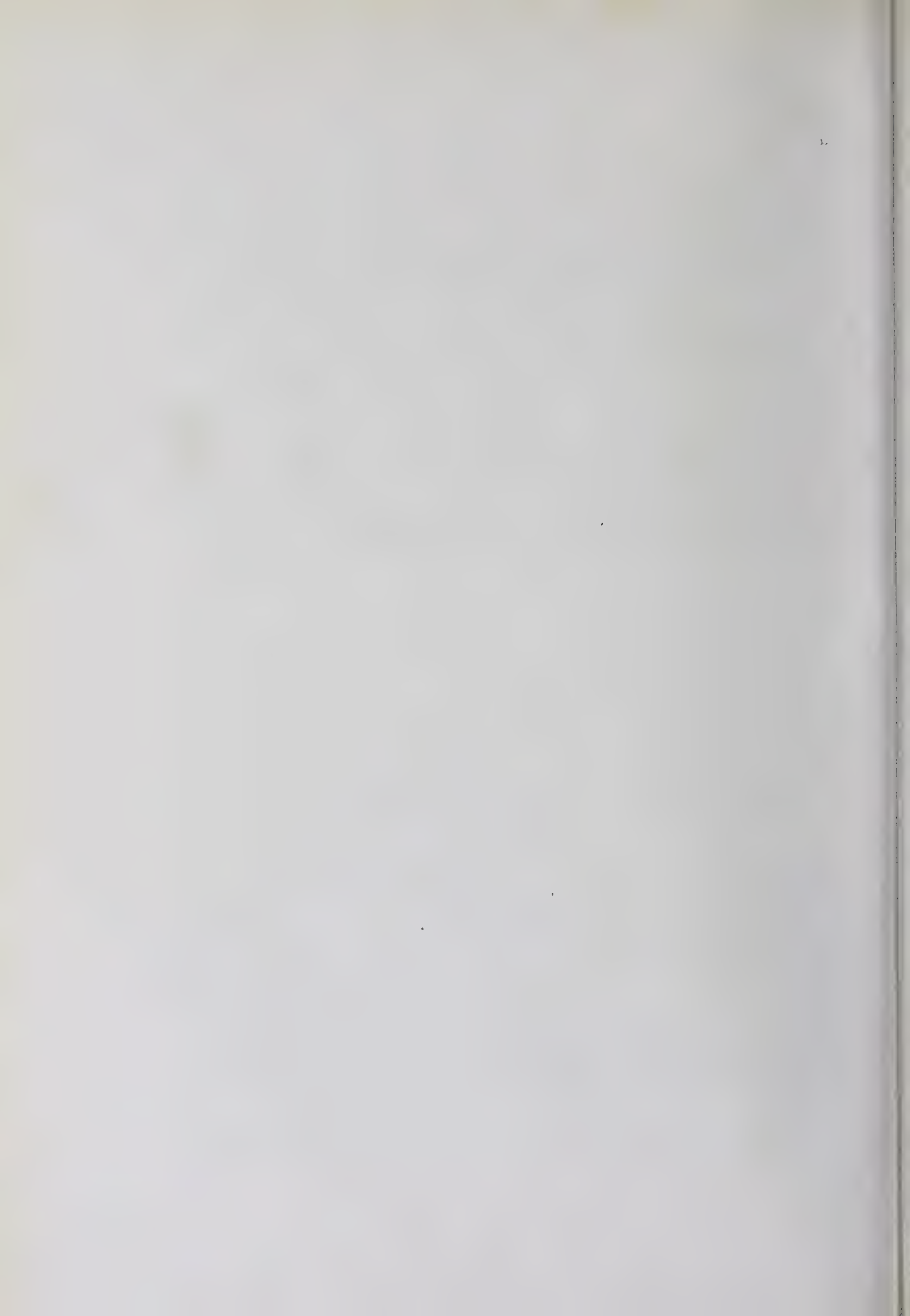
Die Schriftquellen und Bildwerke romanischer Zeit gewähren keine ausreichende Vorstellung der Wohnräume und ihrer Ausstattung. Die Malerei hatte weder das Können noch die Absicht, getreue Bilder von solchen zu liefern. Eine sichere Grundlage bilden nur die erhaltenen Reste des Hausrats; bei ihrer Spärlichkeit aber sind die Aufschlüsse lückenhaft. □

Die am weitesten verbreitete Gattung romanischer Möbel aus Rundpfosten ist bereits besprochen [vgl. Seite 256]. Sie bot der Schnitzerei keinen Raum. Andere Denkmäler zeigen aber zur Genüge, daß die HOLZSCHNITZEREI genau so gut geübt wurde, wie die in Elfenbein. Im Dienste der Kirche löste sie bereits monumentale Aufgaben, wie die Tore von Maria im Kapitol zu Köln und am Dom von Spalato. Das letztere, von Andrea Guvina 1214 vollendet, ist die höchste Leistung



NORWEGISCHE STÜHLE ROMANISCHEN STILS IN CHRISTIANIA





der romanischen Holzplastik. Die mehr als 5 m hohen Türflügel enthalten 28 Bilder aus dem Leben Christi in doppelter Umrahmung aus Bandgeflecht und wundervoll reichem Rankenwerk. Es scheint nicht, daß eine so kräftige Reliefschnitzerei auch den Möbeln zuteil wurde. Das beste Bild geschnitzter Möbel gibt eine Gattung norwegischer Stühle und Bänke [zumeist in den Museen von Christiania, einzelne Stücke in Kopenhagen und in der Sammlung Figdor, Wien], welche frühmittelalterliche Formen und Verzierung bis in die Zeit der Gotik und darüber hinaus festgehalten haben [siehe Tafel]. □



Abb. 232: Regensburger Halbseidenstoff in Rostock, □ 13. Jahrhundert □

Die vierkantigen Eckpfosten sind durch Bretter verbunden, die unter dem Sitz teils geschlossene Truhen [siehe Tafel] bilden, teils in Rundbogen oder Dockenform ausgeschnitten sind. Von der Rücklehne, die zuweilen seitlich in Tierköpfe ausläuft, ziehen sich geschweifte Bretter nach den Vorderpfosten herab. Tier- und Bandverschlingungen, romanische Ranken und Bilder aus der germanischen Heldensage bedecken alle Brettflächen in ganz flach gehaltener Schnitzerei. Auch auf den norwegischen Kirchtürumrahmungen [ein ausgezeichnetes Beispiel ist nach Wang in Schlesien verpflanzt worden] geht die Schnitzerei trotz des größeren Maßstabes nicht wesentlich stärker ins Relief. Diese Stühle gewinnen eine erhöhte Bedeutung durch den Nachweis, daß dieselben Formen mit ähnlichen Verzierungen auch außerhalb der nordischen Kunst im 12. Jahrhundert gebräuchlich waren. Es genügt, zwei Beispiele aus dem am weitesten entfernten italienischen Kunstbereich anzuführen: am Hauptportal der Markuskirche in Venedig ist auf dem Marmorbogen mit den Monatsbildern ein ganz mit Flachschnitzerei bedeckter Stuhl der nordischen Form in allen Einzelheiten genau dargestellt, und einfachere Wiederholungen, mit dem geschlossenen und dem durchbrochenen Unterteil, sind auf der Domtür in Spalato zu sehen. □



Abb. 233: Holzkästchen, um 1200, Kunstgewerbe- □ museum Köln □

Die flache Behandlung der Schnitzerei findet sich in Deutschland bei den romanischen Bandranken des Chorstuhls und des Holzschreines in Lokkum [1244] und ferner an einer Reihe kleiner Holzkästchen in Köln [Kunstgewerbemuseum, Abb. 233], Zürich [Landesmuseum], Wien

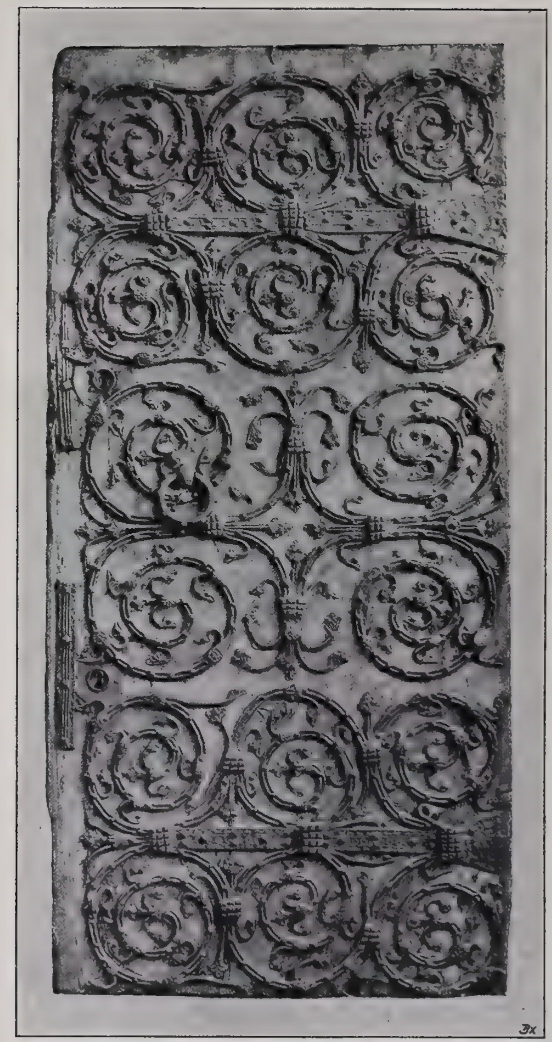


Abb. 234: Tür mit Eisenbeschlag, Lüttich, 13. Jahrhundert

[Sammlungen Figdor und Graf Wilczek], Brescia [Museo cristiano] und im Münsterschatz von Essen. Sie gehörten zum weltlichen Hausrat; auf einem der Kölner Kästchen sind tanzende Frauen in Ranken, in Brescia kämpfende Ritter dargestellt. Der Essener Kasten ist bemerkenswert, weil die geschnitzten Felder mit einem Furnier aus Holzmosaik umgeben sind, ein Beweis, daß der romanischen Holzarbeit für zierliche Aufgaben schon eine ausgebildete Technik zu Gebote stand. Diese Kästchen waren ursprünglich auf Kreidegrund bemalt und vergoldet, und es ist wahrscheinlich, daß eine ähnliche Farbigkeit nicht nur bei vielen romanischen Kastenmöbeln, sondern auch, wie aus Buchmalereien zu ersehen ist, bei Sitzmöbeln üblich war. Ein berühmtes Beispiel dafür ist der Faltstuhl im Salzburger Stift Nonnberg, der trotz gotischer Überarbeitung in dem roten Holzwerk, den Elfenbeinknäufen und vergoldeten Bronzefüßen die romanische Wirkung doch bewahrt hat. Seine Form ist noch älterer Abstammung; auf zahllosen Buchmalereien und Siegeln ist der Faltstuhl mit Löwenköpfen von der Karolingerzeit an als Ehrensitz zu sehen. □

In der Neigung zur Bemalung der Möbel liegt wohl eine Erklärung für die merkwürdige Erscheinung, daß die Schnitzerei den romanischen Schrankmöbeln so wenig zugute kam. Das hängt auch wesentlich mit dem damaligen Stand der Schreinerei zusammen. Die Truhen und Schränke waren nicht aus Rahmen und Füllung aufgebaut, auch an den Kanten in der Regel nicht in Falz oder Gehrung verbunden, sondern aus starken Brettern stumpf gefügt. Ein so unbeholfenes Schreinerwerk bedurfte zur Sicherung eiserner Beschläge, die in langgestreckten oder verästelten Bändern über die Flächen sich hinzogen und die Schnitzerei nicht aufkommen ließen [siehe Tafel]. □

Die romanische SCHMIEDEKUNST verstand aus der Not eine Tugend zu machen und den Eisenbeschlag so reich und kunstvoll zu gestalten, wie es keiner Folgezeit wieder geglückt ist. □

Die frühe Entwicklung des Schmiedeeisens läßt sich, von den Waffen abgesehen, an zahlreichen Kirchentüren Deutschlands, Frankreichs und Englands verfolgen. Vor der um 1200 anhebenden Blüte war die Vielgestaltigkeit der Beschläge groß, aber die Kunst eines einheitlich klaren Entwurfes gering. Die Grundlage bilden wagrechte, an beiden Enden gespaltene und ausgeschweifte Schienen, welche die senkrecht aneinander gefügten Bohlen der Türen zusammenhalten. Die Zwischenräume füllen als Zierrat und weitere Sicherung Beschläge aller Art, Hufeisen, Kreuze, Rauten, Kreise, die eines festen Zusammenhanges in der Frühzeit meist ermangeln [Beispiele in Sindelfingen, Angers]. Wo ein urwüchsiger Volksgeschmack zu Worte kam, sind sie als Tiere [Beiersdorf, Eisdorf, besonders häufig in Skandinavien] oder als Flechtwerk [Hormead in England] gestaltet. Zahlreich sind die Türen, bei welchen die wagrechten Bänder beiderseits von sichelförmigen Beschlägen mit verzweigten Enden eingeklammert werden. Diese Form ist in Frankreich [Pontigny, Vezelay, Chablis] im 12. Jahrhundert ausgebildet und von den Cisterciensern nach Deutschland [Maulbronn, Eberbach, Mittelheim, Alpirsbach u. a. O.] und nach England [Eastwood] übertragen worden. □



Abb. 235: Bauernschrank, 14. Jahrh., Schloß Kreuzenstein

Der große Fortschritt zu einer einheitlichen Kunstform vollzog sich in FRANKREICH während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Querbänder, von nun an zugleich die tragenden Angelbänder der Türen, werden als Ranken gebildet, deren seitliche Abzweigungen in Schneckenwindungen sich ausbreiten. Eine kräftige Modellierung steigerte den Eindruck lebendigen Wachstums. Das bildsame Rankenmotiv ist so übersichtlich, daß es auch an den unübertrefflich reichen Wunderwerken spätromanischer Schmiedekunst, den Beschlägen der zwei Nebentore von Notre Dame in Paris, trotz der hundertfältigen Verästelung und der eingeflochtenen Tiere klar hervortritt. Einfachere Beschläge derselben Richtung, zum Teil



Abb. 236: Marienfigur aus Tirol, □ 13. Jahrhundert, Nürnberg. □

schon gotisierend, besitzen Sens, Noyon, Rouen. England ging wie in der Glasmalerei auch in der Schmiedekunst dieser Zeit mit Frankreich Hand in Hand; der Türbeschlag des Schmiedes Thomas in Leighton-Buzzard steht den Pariser Vorbildern nahe und ebenso ein 1294 vollendetes Gitter desselben Meisters über einem Grabe der Westminster Abtei. Andere englische Beschläge, wenn auch selbständiger im Entwurf, behalten doch das Grundmotiv der romanischen Ranke bei [Durham, Norwich, Colchester, Radford]. Die größte Verwandtschaft mit den Pariser Beschlägen hat eine Tür in Lüttich [Abb. 234], die unter dem Eisen noch den ursprünglichen Tierhautbezug des Holzes erhalten hat. In Deutschland vertritt die französische Richtung nur eine Tür im Dom zu Braunschweig. □

Die besten Möbel mit romanischem Eisenbeschlag gehören zur Pariser Schule. Es sind dies eine Truhe aus S. Denis [Carnavaletmuseum] und zwei etwas einfachere im South Kensington Museum und im Kunstgewerbemuseum zu Paris [vgl. Tafel]. Auf einer vierten Truhe in Noyon sind die Eisenranken magerer, straffer und mehr zur Gotik neigend behandelt. Die Heimat solcher Möbel war nicht auf Frankreich begrenzt. Ihre Art lebt nach in deutschen Bauernmöbeln der Kölner und Dürener Gegend [zumeist im Kölner Kunstgewerbemuseum] aus dem 14. und 15. Jahrhundert, deren Eisenbeschlag nur durch romanische Vorläufer zu erklären ist [siehe Tafel]. Die im ländlichen Betrieb bis auf die Grundlinien vereinfachten Bänder greifen wie bei den Pariser Truhen des 13. Jahrhunderts von den Seiten und von unten her über die Schauseite. Diese Gattung hat uns auch die Gestalt eines romanischen Schrankes mit Satteldach sehr getreu übermittelt [Schloß Kreuzenstein, Abb. 235]. Der primitive Bau aus stumpf gefügten Bohlen ist hier deutlich zu sehen. Die kreisrunden Ohren des Schrankes sind ein Schmuck, der auch an nordischen Möbeln frühmittelalterlichen Stils [Bettstellen in Lyngby und Christiania] mehrfach vorkommt. □

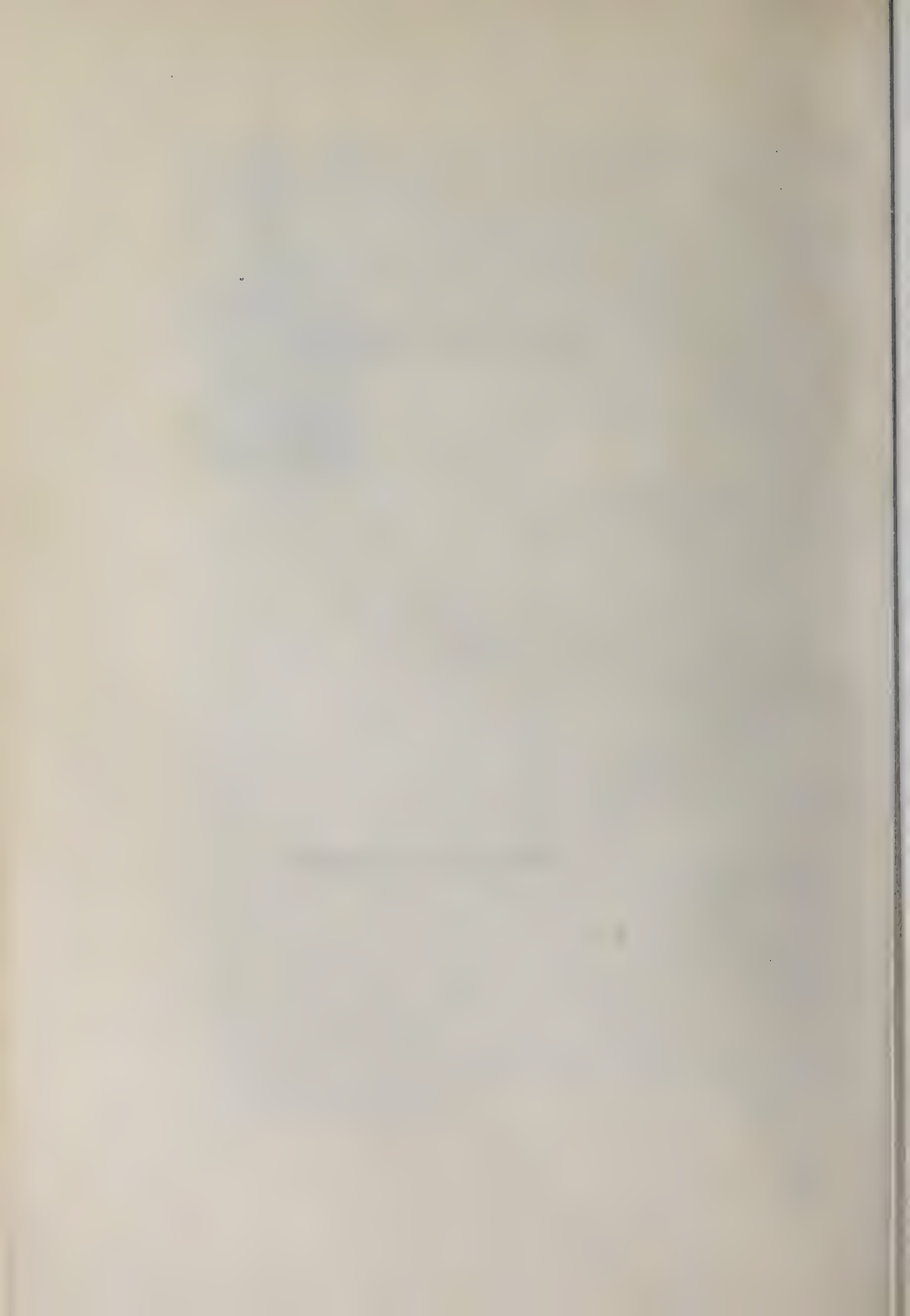
Bildliche Darstellungen romanischer Möbel zeigen als die häufigste Verzierung Rundbogenreihen, teils gemalt, teils als Blendarkaden aufgelegt. Für die plastische Ausführung sind mehrere Belagstücke des 13. Jahrhunderts erhalten: Truhen im Museum von Sitten, ein Sakristeischrank in Obazine, ein anderer im Museum von Bergen. Die Übertragung der Rundbogen auf die Sitzmöbel aus gedrehten Rundhölzern veranschaulicht der Stuhl einer Tiroler Marienfigur des 13. Jahrhunderts im Germanischen Museum [Abb. 236]. Von bemalten Schränken des 12. Jahrhunderts ist nur ein wohlerhaltenes Beispiel im Halberstädter Dom bekannt, mit Heiligenbildern auch auf der Innenseite der Türflügel. Die Türöffnung ist oben rundbogig ausgeschnitten; daneben sind unter dem graden Gesims Dreipässe eingestochen und in Kreisen ein gedrehter und ein sechsstrahliger Stern, die alten Motive aus der Zeit der Völkerwanderung.

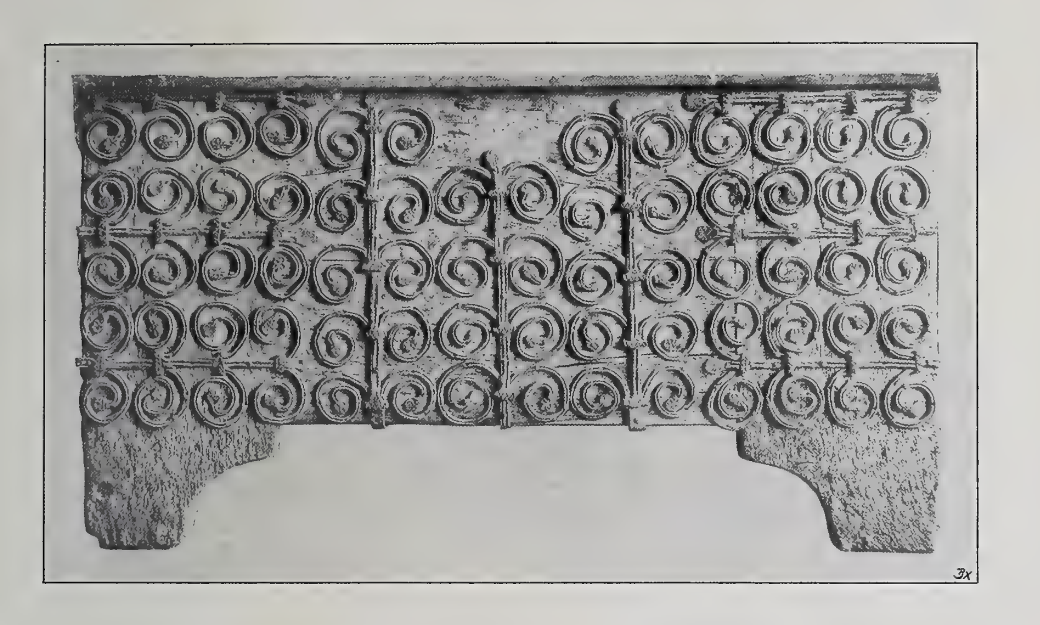
Otto v. Falke

FRANZÖSISCHE TRUHE MIT EISENBESCHLAG,
13. JAHRH., KUNSTGEWERBEMUSEUM, PARIS

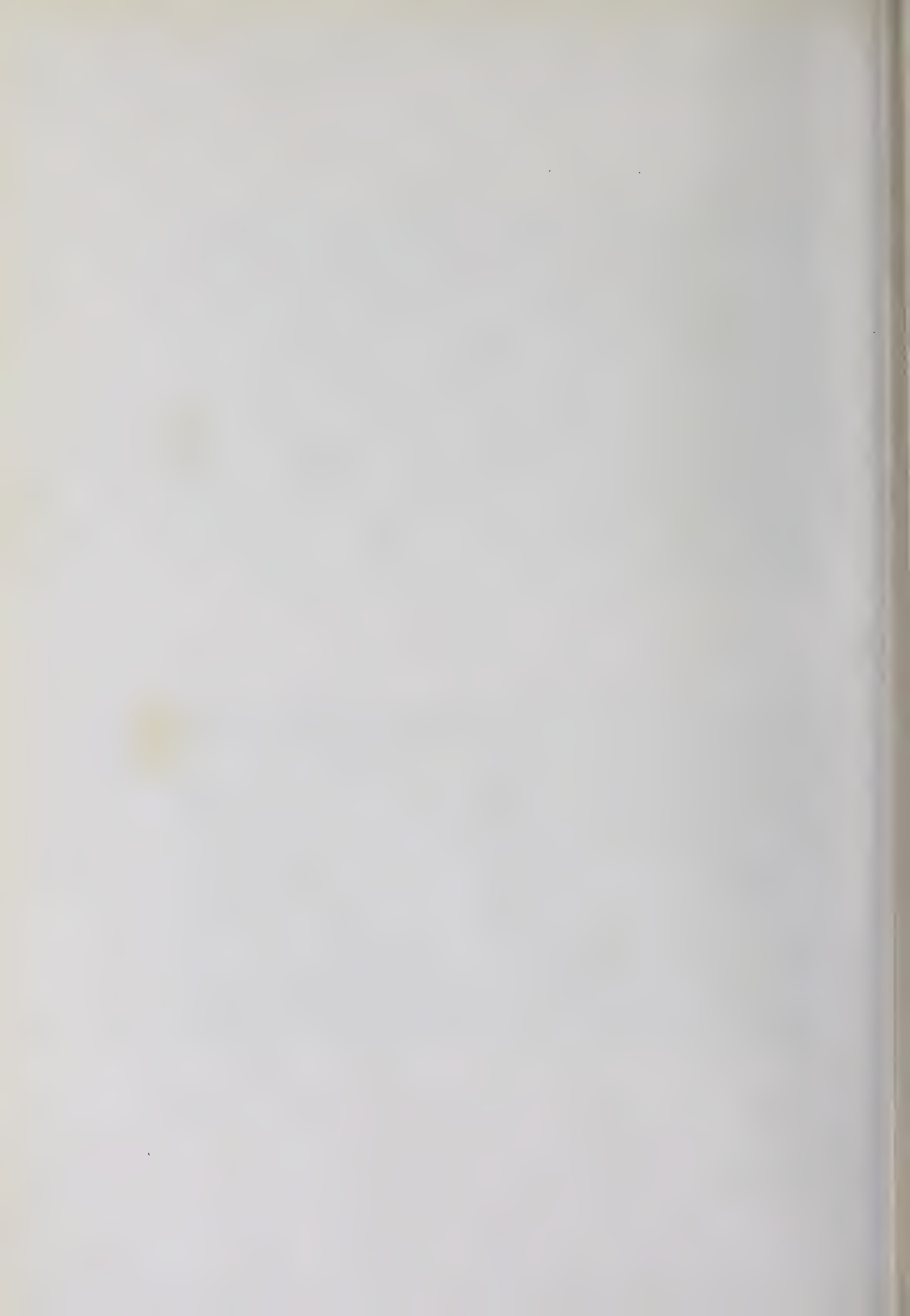
RHEINISCHE BAUERNTRUHE, 15. JAHRH.,
IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU KÖLN











KAPITEL X • DAS FRÜHGOTISCHE KUNSTGEWERBE IM 13. UND 14. JAHRHUNDERT □

Den französischen Kunststil, der im 14. Jahrhundert der alleinherrschende Stil des ganzen Abendlandes geworden war, haben die ihrer klassischen Vergangenheit sich wieder bewußt gewordenen Italiener der Renaissance den gotischen genannt, weil er, der Gegensatz der Antike, ihnen als eine fremde Schöpfung nördlicher Barbaren erschien. Das 19. Jahrhundert hat das Schmähwort zu Ehren gebracht und behalten, auch nachdem die französische Abkunft der Gotik klargestellt war. Denn in dem germanischen Klang des Namens liegt immerhin ein richtiger Gedanke. Die Gotik ist zwar nicht im Gegensatz zur romanischen Kunst, sondern in schrittweiser Neubildung aus dieser entstanden. Sie hat aber die antikisierenden Überbleibsel mehr und mehr abgestreift, bis sie schließlich die erste selbständige, der Antike entgegengesetzte und doch ebenbürtige Kunstform der germanischen Völker des Abendlandes geworden war. □

In der Ausgestaltung der neuen Formensprache hatte die Baukunst so entschieden die Führerschaft übernommen, daß das Kunstgewerbe viel stärker als vorher in Abhängigkeit von ihr geriet. Von ihren wesentlichsten Errungenschaften konnte das Kunsthandwerk seinen Aufgaben gemäß allerdings nur mittelbar Nutzen ziehen. Es übernahm den ganzen Vorrat an Zierformen des Steinmetzen, von den Profilen und Spitzbogen bis zum Maßwerk, den Fialen und Baldachinen. Alle diese Formen aber, die das Aussehen der gewerblichen Erzeugnisse gründlich veränderten, verloren als Zierrat ein gut Teil jener zweckmäßigen Bedeutung und Notwendigkeit, die ihnen am Steinbau innewohnte. Der folgerichtige Geist der gotischen Baukunst war aber so zwingend, daß er auch im Kunstgewerbe durch straffere Bildung der Geräte und aufrichtige, klare Tektonik zum Ausdruck kam. □

Eine andere Neuschöpfung, das naturähnliche Pflanzenornament, konnten die gewerblichen Künste ohne jede Abschwächung aus der Baukunst übernehmen und mit eigener Erfindung bereichern. Die Meister der Frühgotik hatten in selbständiger Betätigung des schon im spätromanischen Rankenwerk sich ankündenden Natursinnes aus der heimischen Pflanzenwelt ihre Vorbilder geholt und Weinranke und Efeu, Eichenlaub und Ahorn, Hopfen und Heckenrose mit sicherer Stilisierungsgabe in neue Kunstformen umgewandelt [vgl. Abb. 254, 255, 256]. Damit war der dauerhafteste Überrest der Antike, die romanische Ranke mit ihren vom Akanthus und der Palmette abgeleiteten Blattformen beseitigt. In vollem Maß nahm das Kunsthandwerk an der außerordentlichen Steigerung des zeichnerischen und plastischen Könnens teil, die namentlich in den figürlichen Darstellungen sich geltend machte. □

Von 1250 bis nach 1500 bleibt das Kunstgewerbe in den Ländern diesseits der Alpen gotisch. Diese zweieinhalb Jahrhunderte waren keine Zeit des Stillstands. Je länger die neue Kunst außerhalb ihres Ursprungslands heimisch wurde, desto deutlicher treten nationale Abzweigungen von der anfänglich alleinherrschenden französischen Richtung hervor. Einen starken Antrieb zur Fortbildung empfing



□ Abb. 237: Reliquiar in Jaucourt □

das Handwerk ferner aus der Erweiterung seines Arbeitgebiets: die weltlichen Ansprüche waren beständig im Wachsen und im 15. Jahrhundert hielten sie den kirchlichen Aufgaben zum mindesten die Wage. □

Für unser Gebiet genügt es, den ganzen Zeitraum in einen frühgotischen und einen spätgotischen Abschnitt zu gliedern, deren Scheidepunkt ungefähr mit der Wende des 14. Jahrhunderts zusammenfällt. Wenn es angängig wäre, das Wesen eines Stils in ein Schlagwort zusammenzufassen, so könnte man die Frühgotik als eine idealistisch-aristokratische Kunst, die Spätgotik als eine realistisch-bürgerliche bezeichnen. Aber dieser Unterschied ist nur in dem Teil der gewerblichen Erzeugnisse augenfällig ausgeprägt, der figürliche Darstellungen enthält. □

Das Ziel der Frühgotik in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt ist ein Schönheitsideal, als dessen äußerliche Merkmale man die geschwungene Haltung, den anmutigen, auch lächelnden Ausdruck, die stark gewellten Ringellocken und die anfänglich großzügig einfache, späterhin gehäufte, aber noch immer fließend bewegte Gewandung anführen kann. Die Spätgotik dagegen strebt, nach dem Vorgang der Malerei, in Ausdruck, Bewegung und Gewandung nach der Wirklichkeit. Beide Richtungen sind der Gefahr, in Übertreibung und Manier zu verfallen, nicht entgangen. □

1. DIE GOLDSCHMIEDEKUNST □

Im 13. Jahrhundert wechselt nicht nur die Formensprache, sondern auch der Werkstoff der Goldschmiedekunst. Das Kupfer, welches die romanische Kunst für die vornehmsten Arbeiten gelten ließ, wird bei wachsendem Aufwand vom



□ Abb. 238: Karlsreliquiar in Bologna □

Silber verdrängt. Wir werden später sehen, wie dadurch auch das Schmelzwerk verändert und in seiner Verwendbarkeit eingeschränkt wird. Die Goldschmiede bedurften auch des Farbenschmuckes weniger, seit sie begonnen hatten, mit der Baukunst und der Plastik zu wetteifern und deren Formenreichtum zu verwerten.

FRANKREICH hat naturgemäß die ersten Goldschmiedwerke in ausgesprochen gotischen Formen hervorgebracht. Der Umschlag vollzog sich ziemlich genau um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Beweis dessen der zwischen 1240 und 1255 gearbeitete Taurinusschrein in Evreux. Seine Grundform gleicht noch den spätromanischen, mit einem Querschiff versehenen Schreinen der Aachener Schule; die Ausstattung aber macht aus dem Schrein einen gotischen Kirchenbau in Silber. Den Wänden sind Spitzbogennischen mit Figuren vorgelegt, dazwischen erheben sich auf Mauerpfeilern acht schlanke Türme; ein Dachreiter überragt das ganze. Wie die Bauformen sich auch der kleineren Geräte bemächtigen, zeigt das Petrusreliquiar in Reims; ein durchbrochenes Dach, von vier Säulenbündeln getragen, birgt das wagrechte Kristallgehäuse der Reliquie. Darunter steht frei vor einem kleinen Schrein die Figur des Heiligen. □

Mit entschiedener Vorliebe und großem Erfolg wandten die Goldschmiede sich der selbständigen Plastik in Silber zu, mitgerissen und befruchtet von dem unvergleichlichen Aufschwung der monumentalen Bildhauerei in Frankreich. Ihre romanischen Vorgänger waren über getriebene Silberreliefs zur Ausstattung der Schreine und sonstigen Geräte nur selten hinausgegangen. Vom 14. Jahrhundert an aber mehren sich die Marien- und Heiligenfiguren in Guß und Treibarbeit, teils

Andachtsbilder, teils Reliquiare, teils Altarschmuck, ganz außerordentlich, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Flandern und Deutschland. Die Überlegenheit Frankreichs entfaltete sich glänzend grade auf diesem Gebiet. Das silberne Marienbild des Louvre, das die Königin Jeanne d'Evreux, die Witwe Karls IV. 1339 nach S. Denis geschenkt hatte, zählt zu den ersten Meisterwerken der Plastik und eine solche Höhe des Könnens war nicht auf Paris oder Nordfrankreich beschränkt. Gleichwertig steht der Madonna von S. Denis die thronende Muttergottes in Roncevaux zur Seite, die zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Toulouse geschaffen wurde. Der große Maßstab dieser Gruppe [90 cm Höhe] bewog den Meister, sich eines sonst veralteten Verfahrens zu bedienen und die silbernen Teile auf einem Holzkern zu befestigen. □

Bald führte das plastische Vermögen der Goldschmiede zu einer freieren Gestaltung der Reliquiare, für die bis ins 12. Jahrhundert die einfache Kastenform den Ansprüchen zumeist genügt hatte. Schon die Meister der Übergangszeit, wie Hugo von Oignies, hatten sich um einen größeren Formenreichtum bemüht; die Frühgotik erfand für diesen Zweck die figürliche Gruppenbildung. Ein griechisches Kreuzreliquiar der Kirche von Jaucourt wurde im 14. Jahrhundert in der Weise gefaßt, daß zwei auf einer ebenen Fußplatte knieende Engel die Reliquie emporhalten [Abb. 237]. Diese glückliche Lösung ist oft und mannigfaltig in Frankreich und Flandern ausgeführt worden, wobei ein kristallenes Gehäuse bald wagrecht [Aldegundreliquiar in Maubeuge], bald senkrecht als gotischer Turm [Eligiusreliquiar der Waudrukirche in Mons; Frauenkirche in Tongern] eingefügt wurde. Auch Italien hat sich das Motiv zu eigen gemacht und im Karlsreliquiar zu Bologna [Abb. 238] eins der einfachsten und edelsten Beispiele geschaffen. Auch solche Geräte, die nach Zweck und Form für die freie Bildnerei weniger geeignet waren, verfielen doch ihrem Einfluß: so trägt ein silberner Bucheinband von 1379, den König Karl V. der Sainte Chapelle schenkte [in der Nat. Bibliothek Paris], vorn die Kreuzigungsgruppe in runder Bildung. Dieser Geschmacksrichtung entspricht die wachsende Vorliebe für die Kopfreliquiare, die dem Goldschmied Gelegenheit boten, seine Bildnerkunst in großem Maßstab zu erproben. Den französischen Werken dieser Art, in Tours [Adrianskopf um 1300], in Nexon [Kopf des heiligen Ferreol, ausgeführt 1346 von Aimery Chretien in Limoges], in Soudeilles, in Tauriac ist als ein Hauptstück das Brustbild des heiligen Januarius in Neapel zuzurechnen, das französische Meister 1305 für Karl II. von Anjou gefertigt hatten. □

Die weltlichen Arbeiten französicher Goldschmiede des 14. Jahrhunderts sind bis auf wenige Stücke ganz verschwunden. Und doch war der Aufwand, namentlich des Hofes, ungeheuer. Die Schatzverzeichnisse dieser Zeit geben noch eine Vorstellung der zahllosen Kostbarkeiten, die König Karl V. [1364 bis 1380] und seine Brüder von Berry, Burgund und Anjou angehäuft hatten. Neben Kirchengeräten und goldenen Heiligenfiguren erscheinen Becher, Schalen und Kannen, Flaschen, Becken und jene als Schiffe gestalteten Tafelstücke, von denen erst das 15. Jahrhundert uns in den Domschätzen von Reims, Saragossa, Toledo Beispiele hinterlassen hat. Diese Schätze hatten zunächst den Zweck, den Besitz an Edelmetall und Kleinodien in einer übersichtlichen und zur Schaustellung geeigneten

Form festzulegen, bis in schlechten Zeiten der Schmelztiegel seine Opfer forderte. Daß die Kunst dabei nicht zu kurz kam, zeigt die goldene Deckelschale mit der emaillierten Legende der heiligen Agnes im Britischen Museum, die der Herzog von Berry 1391 Karl VI. geschenkt hatte und auch das dem vielgenannten Hofgoldschmied Hennequin de Vivier zugeschriebene Zepter dieses Königs im Louvre, auf dessen Goldknauf eine treffliche Statuette Karls des Großen thront. □

Die Goldschmiedekunst WESTFLANDERNS behielt ihre enge Fühlung mit Frankreich. Ihre Bekehrung zur Gotik erfolgte demgemäß gleichzeitig wie dort um 1250. Dasselbe Namurer Gebiet, in dem Hugo von Oignies den Übergangsstil gepflegt hatte, brachte das erste und zugleich vollendetste Werk der Frühgotik hervor. Es ist der silberne Flügelaltar der Abtei Floreffe von 1254 [im Louvre], dessen mittlere von zwei Türmen überragte Spitzbogennische ein von zwei Engeln emporgehaltenes Reliquienkreuz umschließt [Abb. 239]. Die Flügel tragen innen unter Baldachinen freistehende Figuren, außen in flach modellierender Gravierung die Kreuzigung und Verkündigung. Alle Mittel des neuen Stils sind hier zu bestem Erfolg vereinigt: die Bauformen, die Plastik und vor allem das frühgotische Pflanzenornament aus Eichen- und Ahornlaub, Efeuzweigen, teils graviert, teils nielliert, teils gegossen und frei aufgelegt. Aus derselben Werkstatt sind noch drei sehr bedeutende Arbeiten erhalten: ein silbernes Doppelkreuz von 132 cm Höhe, mit Lilienendungen, auf turmförmigem Unterbau; eine mit Reliquien, Edelsteinen und Engeln besetzte Krone und schließlich der monstranzförmige Unterbau eines etwas jüngeren Kreuzes, das ein Stück der Dornenkrone birgt. Diesen Dorn hatte Ludwig der Heilige 1267 den Dominikanern von Lüttich geschenkt und daraus entstand die Überlieferung, daß auch



Abb 239: Mittelstück des Flügelaltars aus Floreffe im Louvre. □ Um 1254 □

die drei aus dem Lütticher Dominikanerkloster in den Besitz des sächsischen Königshauses übergegangenen Silberarbeiten von dem französischen König [gestorben 1271] herrührten. Das ist nicht erweislich, wenn auch zeitlich nicht unmöglich; denn das Pflanzenornament, die Bauformen und viele Einzelheiten stellen die Zusammengehörigkeit mit dem Flügelaltärchen von Floreffe außer Frage. □



□ Abb. 240: Kopfreliquiar Karls des Großen in Aachen □

Es folgt als das umfangreichste Werk der flandrischen Frühgotik der 186 cm lange Silberschrein der heiligen Gertrud in Nivelles, den Nicolas von Douai und Jaquemon von Nivelles nach einer Zeichnung des Goldschmieds und Mönchs Jaquemon von Anchin 1272 begannen und gegen 1298 vollendeten [siehe Tafel]. Hier ist der Anschluß an die Baukunst in den Portalbildungen, Rosenfenstern und Türmen auf die Spitze getrieben, zugleich aber in den Figuren, die ringsum die Nischen füllen, die ganze Anmut der französischen Silber- und Elfenbeinskulpturen erreicht. □

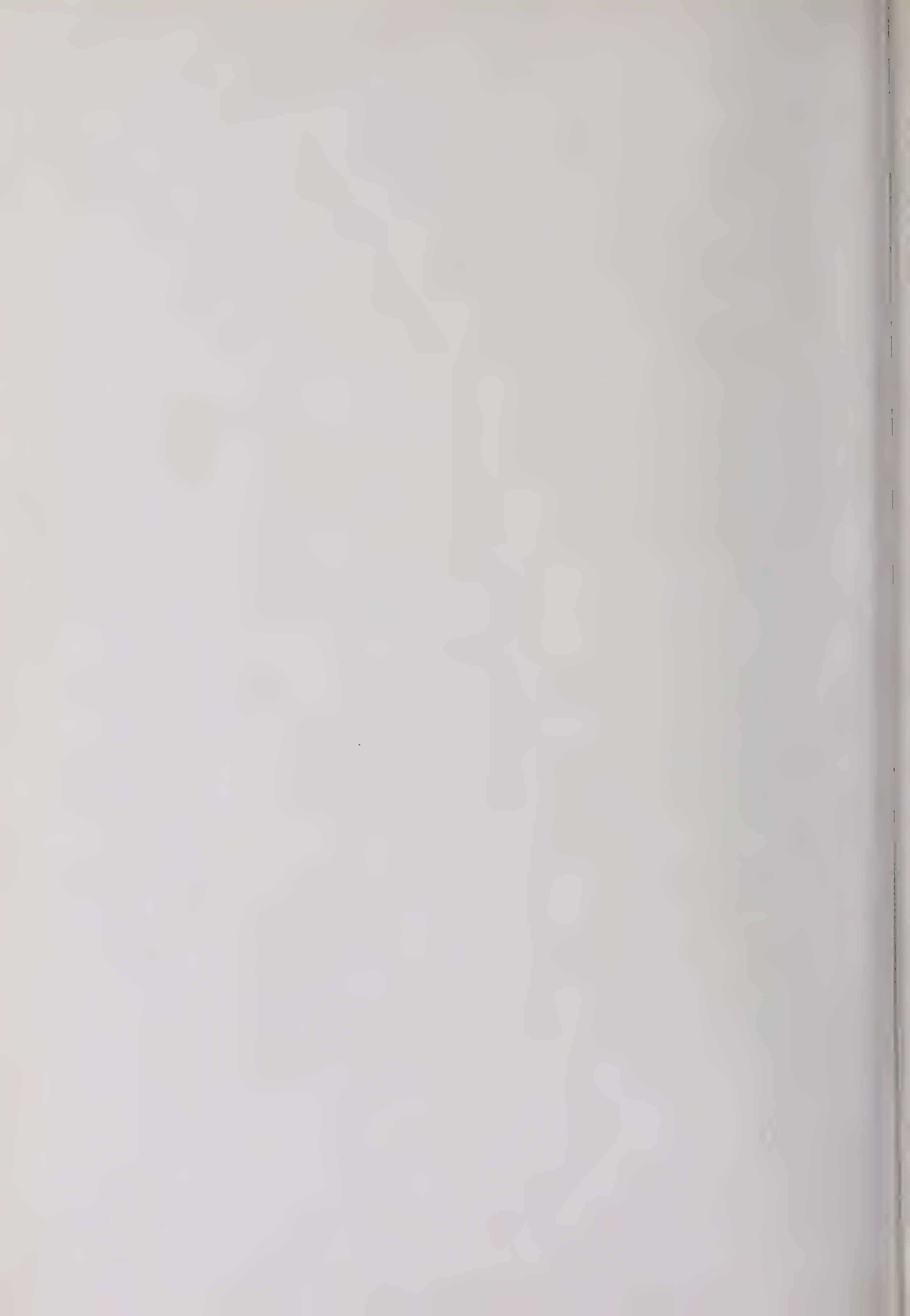
Die Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts haben sich nicht auf gleicher Höhe gehalten, namentlich nicht in den östlichen Niederlanden, wo die Beziehungen zu Deutschland wirksamer waren, als die zu Frankreich. Die Neigung zu plastischen Arbeiten kommt auch hier in Kopfreliquiaren [Maastricht und Tongern] und in einer Reihe von zwölf silbernen Heiligenfiguren der Liebfrauenkirche von Tongern zum Ausdruck, die durch ihre gedrungene Formen sehr merklich vom französischen Geschmack sich entfernen. In den Kirchenschätzen von Maastricht, Löwen, Lüttich, Hasselt, Herenthal, Tongern, Nivelles und Tournai ist eine in die Spätgotik hineinreichende Gattung von Reliquiaren zahlreich vertreten, bei welchen ein auf Kelchfuß und schlankem Schaft wagrecht ruhendes Kristallgehäus von leichten, durchsichtigen Turmbauten eingefaßt und überragt wird. Es ist eine Vorstufe und Nebenform der Turmmonstranz, die im vierzehnten Jahrhundert entstand und während der Spätgotik das häufigste Erzeugnis der kirchlichen Goldschmiedekunst Deutschlands und der Niederlande wurde. □



STIRNSEITE DES GERTRUDEN-
SCHREINS IN NIVELLES, UM 1280







In DEUTSCHLAND hat die Goldschmiedekunst erst im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts den romanischen Stil verabschiedet. Im neuen Fahrwasser folgt sie zunächst den Spuren Frankreichs, mit dem Unterschied jedoch, daß sie die Figuren in der Regel kürzer und gedrungener gestaltet. Die Aachener Arbeiten des 14. Jahrhunderts im Münsterschatz würden für sich allein schon ausreichen, die verschiedenen Strömungen der Frühgotik mit Beispielen zu belegen. Die freie Silberplastik ist durch eine Marienfigur und das Kopfreliquiar Karls des Großen vertreten [Abb. 240], zu dem die Corneliusbüste in Cornelimünster ein ebenso starr und streng stilisiertes Gegenstück [nach 1355] bildet. Ein gutes Beispiel für die Verwendung runder Figuren auf flachen Geräten ist die Mantelschließe mit der Verkündigung [Abb. 241]. Um eine Armreliquie des heiligen Simeon zu bergen, hat der Meister der Karlsbüste in freier Gruppe die Darbringung Christi im Tempel dargestellt in der Art, daß das eigentliche Gehäuse einen mit Steinen und Silberschmelz reich gezierten Altartisch bildet, an dessen Schmalseiten Maria und Simeon mit dem Kind sich gegenüberstehen. Die besten Leistungen der Aachener Schule und zugleich die stattlichsten Hauptstücke der architektonischen Richtung sind zwei große Reliquiengehäuse [nach 1361] aus jenen schlanken, leichten und durchsichtigen Turmbauten, welche die deutschen und spanischen Goldschmiede in unerreichter Meisterschaft zu immer neuen Bildungen zu verarbeiten verstanden. Bei einem dieser Kapellenreliquiare [Abb. 242, hoch 125 cm] erhebt sich über dem von Engeln und Heiligen umstellten durchbrochenen Schrein eine Halle mit den Standbildern der Maria, der heiligen Katharina und Karls des Großen. Die Türme des Gegenstücks sind im einzelnen noch reicher, aber als Ganzes entbehrt der Aufbau der Geschlossenheit. □

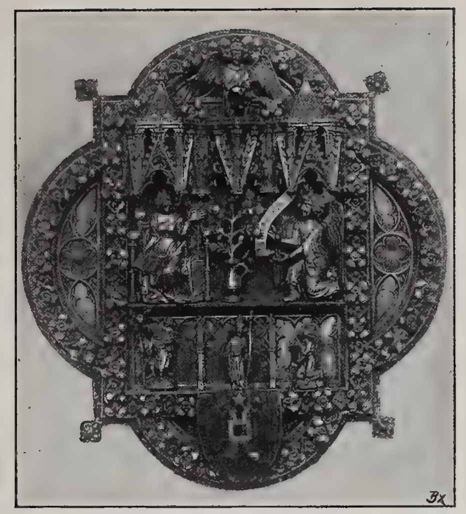


Abb. 241: Mantelschließe im Aachener Münsterschatze □

Den durchsichtigen Silberschmelz haben die Aachener Meister an diesen und anderen Werken sehr reichlich angebracht, recht spärlich aber das frühgotische Laubwerk, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hier bereits wieder im Absterben war. Man kann dieses Ornament in Deutschland an einer Krone der Münchener Schatzkammer und am häufigsten an frühgotischen Kelchen sehen, wie solche unter anderen die Kirchen zu Limburg an der Lahn, Mainz, Stahle, Lippstadt, Dresden [Hofkirche], Braunschweig, Stift Admont [1360], Liesborn [1366], Stendal, Regensburg und das Kölner Kunstgewerbemuseum besitzen. Die Mehrzahl der frühgotischen Kelche kennzeichnet noch ein runder Fuß, dem bei reicheren Stücken Scheiben mit gravierten, niellierten oder getriebenen Bildern aufgelegt sind, zwischen denen die naturalistischen Blätter Raum finden. □

Der Patroklusschrein des Soester Meisters Rigefrid von 1313 [Kaiser Friedrich Museum] ist gleich dem Niveller Schrein, wenn auch weit einfacher, streng und sachlich als Kirche aufgebaut, deren Wänden Heilige und Apostel als Standbilder auf Sockeln vorgestellt sind. Diese etwas nüchterne Form fand in Norddeutschland noch mehrere spätgotische Nachfolger im 15. Jahrhundert [Apollinarisschrein von 1446 in Siegburg, Reginaschrein von 1457 in Rhynern, Schrein in Lippborg, je zwei Silberkapellen im Dom und in der Johanniskirche zu Osnabrück]; auch in Bayern ist eine Silberkapelle in Heiligenstadt zu erwähnen. Alleinherrschend war diese Form aber nicht. □

Der Markusschrein auf der Reichenau, der älteste und beste unter den fünf Schreinen der Kirche von Mittelzell, entbehrt der Bauformen gänzlich. Sein Deckel ist wie bei anderen süddeutschen Reliquiaren [vgl. Abb. 220 und 247] vierseitig abgeschrägt; die etwas weichlich, aber im edelsten Stil der Frühgotik getriebenen Reliefbilder aus dem Leben Christi an den Seiten des Kastens sind nur durch flache Bänder mit gestanzten Eichenzweigen und Weinranken von einander getrennt. Der Schrein gilt als französische Arbeit, weil auf den Ecken der Bildfelder Grubenschmelzplatten mit den Propheten auf rotem und blauem Grund aufgestiftet sind. Sie haben aber mit Limoges gar nichts zu tun. Es ist vielmehr erwiesen, daß neben dem durchsichtigen Silberschmelz grade solcher Grubenschmelz in Süddeutschland, namentlich in Wien, während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in hoher Vollendung gearbeitet wurde. Da die Prophetenbilder und die Silberreliefs des Markusschreins stilistisch mit den Glasgemälden der Habsburger in Königsfelden, insbesondere mit dem ältesten Passionsfenster daselbst [um 1315] sowie mit einigen Scheiben im Freiburger Münster zusammengehen, so ist an der Entstehung des Schreins im oberrheinischen Kunstgebiet [Konstanz, Basel, Freiburg] nicht zu zweifeln. □

Die Goldschmiedekunst des Oberrheins, befruchtet durch die Dombauten zu Freiburg und Straßburg, hat sich die Gotik sehr frühzeitig und vollkommen angeeignet. Man kann als ein ausgezeichnetes Beweisstück dessen die Kußtafel in S. Paul [siehe Tafel] anführen, die ursprünglich wohl als Buchdeckel diente. Sie stammt aus dem Schwarzwaldkloster S. Blasien, dessen Ortsheilige Blasius und Vincenz neben der Marienkrönung stehen. In das frisch sprießende Ahornlaub des Rahmens sind Grubenschmelzrauten eingefügt; die Evangelisten stehen auf nielliertem Grund. Keine andere deutsche Silberarbeit kommt im Stil des Blattwerks, der Plastik und Bauformen dem Altärchen von Floreffe und dem Schrein von Nivelles so nahe, wie diese Tafel, die über alle frühgotischen Silbereinbände [in Wienerneustadt, Limburg, Mainz, Tongern, Freiburg, Köln, München, Hamburg] — mit Ausnahme vielleicht des emaillierten Buches in Beromünster — hoch emporragt. Der Entstehung um 1270, worauf die Stifterfigur des Blasianer Abtes Arnold [1247 bis 1276] hinweist, widerspricht der Stil somit nicht. Eine Freiburger Arbeit von 1268 ist das im Ornament romanische, in den Figuren frühgotische Scheibenkreuz von Villingen im Schwarzwald. Als ansehnliche Leistung dieses Kunstgebietes ist noch der frühgotische Halbschrein in Chur zu erwähnen. □



SILBEREINBAND AUS
ST. BLASIEN, um 1270



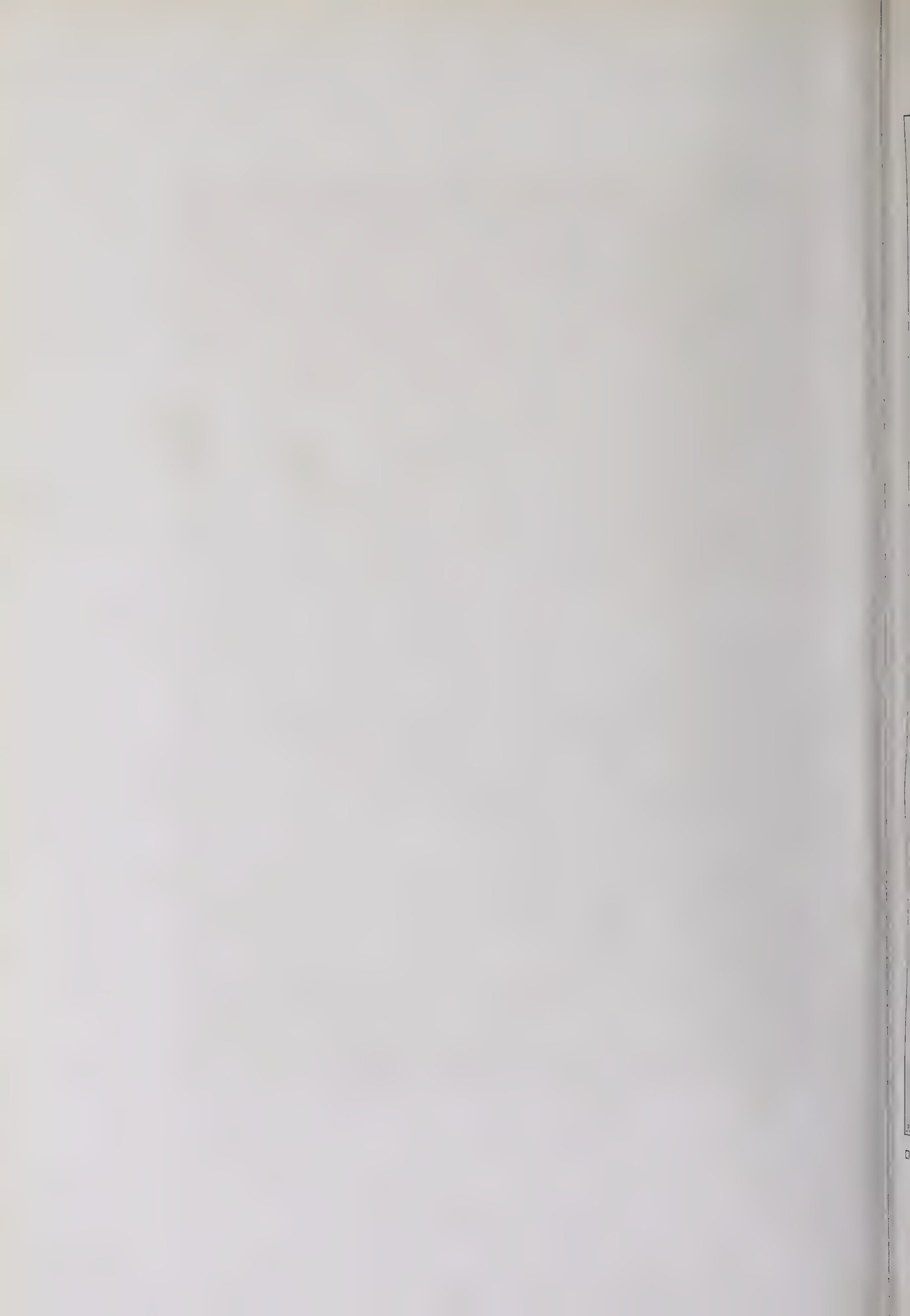




Abb. 242: Kapellenreliquiar, Aachen nach 1361

Wenn nicht der weite Wirkungskreis und die Einheitlichkeit der frühgotischen Formensprache eine Herkunftsbestimmung von Kunstwerken bloß aus stilistischen Gründen zu einem sehr unsicheren Unterfangen machen würden, so müßte man auch die Kaiserschale von Osnabrück dieser oberrheinischen Schule zuweisen. Dafür spricht der Stil der getriebenen Rundbilder der Tugenden und Laster, noch mehr die Grubenschmelzstücke mit ausgesparten Eichen- und Rosenzweigen, die als Zwickelfüllung dienen. Die durch eine spätere Ergänzung von Schaft und Deckelknauf entstellte Schale ist, auch abgesehen von ihren künstlerischen Vorzügen, höchst bemerkenswert als eins der frühesten Beispiele weltlicher Silbergefäße. Im vorgotischen Mittelalter hatten die metallenen Trinkgefäße, nach Buchmalereien zu urteilen, die kirchliche Kelchform. Die Aufgabe, für das weltliche Silbergeschirr eigene Formen zu schaffen, hat erst die Spätgotik vollkommen gelöst. Das 14. Jahrhundert war die Zeit der Versuche. Seine Trinkgefäße, wie die Schale von Osnabrück, die hochschaftigen Emailbecher des Mainzer Doms, des Poldimuseums in Mailand und der Kings Lynn Corporation [Norfolk], dazu die emaillierte Goldschale Karls VI. im British Museum sind Übergangsformen vom Kelch und Ciborium zum spätgotischen Pokal, die dem kirchlichen Ausgangspunkt noch näher stehen, als dem weltlichen Ziel. □

Auch in ITALIEN steht das Kunstgewerbe des 14. Jahrhunderts unter dem Zeichen der Gotik. Nur ist dieser Stil jenseits der Alpen ganz etwas anderes als diesseits. Der italienischen Baukunst widerstrebte die Unterdrückung der wagrechten Gliederung; sie vermengte spielend die gotischen Elemente mit romanischen Rundbogen und gedrehten Säulen, mit antikisierenden Gesimsen und Profilen. Die Grundlage ihres Pflanzenornaments blieb die Akanthusranke. In der Plastik war, als die Gotik eindrang, mit der Pisaner Schule schon eine nationale Richtung erstanden, die der gotische Geschmack wohl beeinflussen, aber nicht mehr ganz unterwerfen konnte. Das Ergebnis ist eine ziemlich äußerliche Verwendung der oft sehr selbständig umgemodelten gotischen Formen, wie in der Baukunst so auch im Kunstgewerbe. □

Aus den durch Urkunden und bezeichnete Gegenstände zahlreich überlieferten Meisternamen ergibt sich mit großer Deutlichkeit, daß zuerst SIENA in der Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts die Führung hatte. Hier entstand schon im 13. Jahrhundert die gotische Kelchform, die in ganz Italien angenommen und bis zur Renaissance ohne erhebliche Änderungen wiederholt wurde. Das älteste Beispiel ist der vor 1290 von dem Sieneser Guccio Manaia gefertigte Kelch in Assisi. Während man nördlich der Alpen bis über die Mitte des 14. Jahrhunderts am rundfüßigen Kelch mit weiter Schale festhielt, sind hier die gotischen Merkmale bereits fertig ausgebildet: ein vielpaßförmiger Fuß mit eingelegten Silberschmelzbildchen und getriebenen Blättern, ein kurzer sechskantiger Schaft mit stark betonten wagrechten Profilen, ein mit Schmelzscheiben abgeplatteter Knauf und ein meist kleiner und enger, unten in ausgezackter Fassung ruhender Glockenbecher. Solche Kelche lieferten die Werkstätten von Siena in Mengen und anderwärts hielt man sich an diese Vorbilder, so daß nur die Bezeichnung eine Unterscheidung ermöglicht. Gute Kelche dieser Art finden sich in Perugia [von Cataluzio da Todi, um 1380], in Barga,

Pistoja [von Andrea Braccini 1373], Sulmona [von Cicarello di Francesco], Bologna, Nocera Umbra, Montefiascone und im Poldi-Pezzolimuseum zu Mailand. □

Siena war auch der Ausgangspunkt für den in Italien eifriger als anderwärts gepflegten durchsichtigen Silberschmelz, der in den Werken des Sieneser Meisters Ugolino di Vieri, auf die wir später zurückkommen, seinen Höhepunkt erreichte. Es spricht ferner für das Ansehen der Schule, daß der Goldschmied Boninsegna von Siena 1345 nach Venedig berufen wurde, um durch eine neue Fassung die aus verschiedenen Zeiten stammenden Teile des griechischen Schmelzaltars von San Marco [vgl. Abb. 158] zu einem einheitlichen Werk zusammen zu richten. □

Sieneser Meister hatten 1287 den Silberaltar des Doms von Pistoja begonnen, der 1316 von Andrea Ognabene mit Benützung der alten Teile erneuert wurde und sich durch wiederholte Erweiterungen zu der umfangreichsten italienischen Treibarbeit des 14. Jahrhunderts auswuchs. In den Altaraufsatz wurde 1349 als Mittelstück eine Silberfigur des Apostels Jacobus von dem Pisaner Gilio eingefügt; die Altarbekleidung Ognabenes, die das Leben Christi in 15 Reliefplatten schildert, erhielt 1357 durch den Florentiner Pietro di Leonardo und 1371 durch dessen Landsmann Leonardo di Ser Giovanni Seitentafeln mit getriebenen Bildern aus dem alten Testament und aus dem Leben des Apostels. Erst im Jahre 1399 wurden die letzten Zusätze vollendet. Die fortgeschrittensten Teile sind die Reliefbilder des Leonardo di Ser Giovanni. Man sieht daraus und aus der ganzen Geschichte des Altars, wie die Florentiner Goldschmiede, gehoben durch ihre engsten

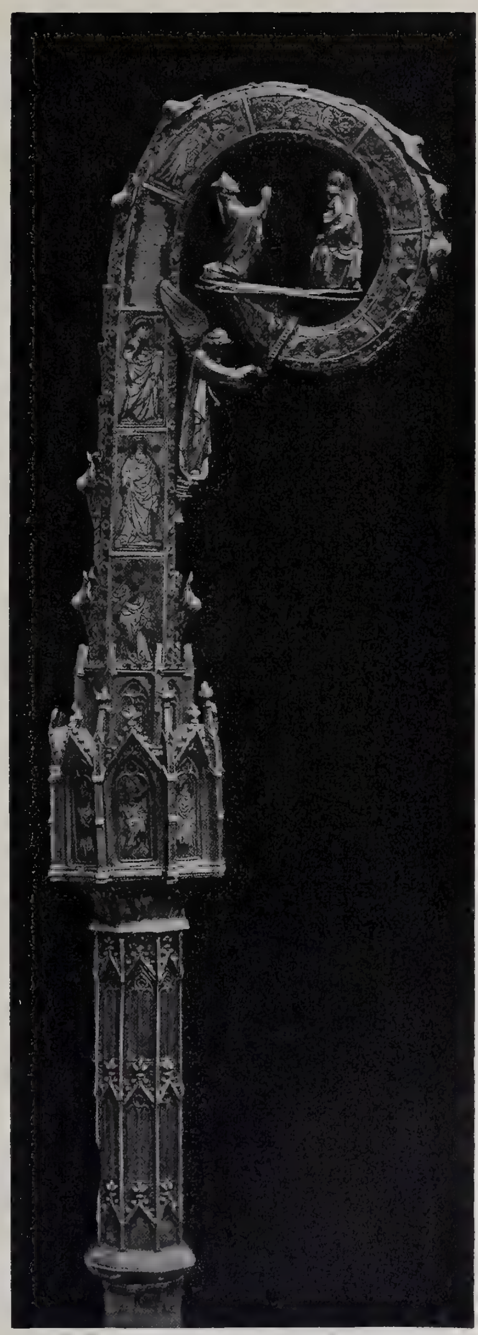


Abb. 243: Krummstab in Citta di Castello, Silberschmelz



Abb. 244: Reliquiar in Orvieto von Ugolino di Vieri und Viva di Lando

Beziehungen zu der hochstrebenden Kunst ihrer Vaterstadt, schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts den Sienesen den Rang abliefen. Wie weit Toscana auf kunstgewerblichem Gebiet auch Oberitalien voraus war, lehrt ein Vergleich des Altars von Pistoja mit dem sehr rückständigen Silberaltar, den der Mailänder Borgino del Pozzo 1357 der Kirche in Monza geliefert hat.

In Florenz begann Leonardo di Ser Giovanni mit Berto di Geri 1366 den silbernen Johannesaltar der Taufkirche. Die Arbeit wurde bald unterbrochen und seit 1377 von anderen Meistern, Michele di Monte und Cristofano di Paolo bis 1402 fortgeführt. Damals waren acht Bildfelder vollendet, paarweis getrennt durch außerordentlich reich, aber etwas kleinlich durchgebildete gotische Pfeiler. Die Relieftafeln, bei denen die der italienischen Goldschmiedekunst eigentümliche plastische Behandlung des Hintergrundes auffällt, bezeichnen in der übersichtlichen Gruppierung einen merklichen Fortschritt gegenüber dem Altar von Pistoja. Den Ruhm des bedeutendsten Silberwerks in Italien erwarb sich der Johannesaltar aber erst später im 15. Jahrhundert, als Michelozzo 1451 die Statuette des Täufers und Verrocchio, Pollajuolo, Bernardo Cenni, Antonio die Salvi und Francesco di Giovanni 1477 vier weitere Relieftafeln, wahre Meisterwerke der Plastik, hinzufügten.

Die Verwendung gotischer Bauformen, sei es zur Knaufbildung von Krummstäben [Beispiele in Siena, Sulmona, Domschatz Köln, Citta di

Castello, Abb. 243] und von Kelchen [Monza], sei es zur Gestaltung von turmförmigen oder kapellenartigen Reliquiaren, haben die italienischen Goldschmiede sich nicht entgehen lassen. Aber die durchsichtige, schlank aufschießende Silberarchitektur der deutschen Monstranzen oder der spanischen Kustodien ist in Italien nur selten [an einer dreitürmigen Reliquienmonstranz in Citta di Castello und an einem hochschaftigen Reliquiar der Taufkirche in Florenz] zu sehen. Die Italiener bevorzugten mehr gedrungene Kapellen auf breitem, standfestem Unterbau und mit starker Entwicklung der Flächen, die dem fast nie fehlenden Silberschmelz Raum boten. Die beste Leistung derart ist das Sabinusreliquiar von Ugolino di Vieri und Viva di Lando im Dommuseum von Orvieto [Abb. 244], verwandt das Galganusreliquiar der Santucciokirche in Siena. Bei späteren Arbeiten, wie dem Kreuzreliquiar von 1379 und dem Jacobsreliquiar von 1407 im Dom von Pistoja, wird die Grundform von der Fülle dichtgedrängter Zierraten überwuchert. Das gilt auch für die beiden bezeichneten Werke des Bologneser Goldschmieds Giacomo Roseto, das Dominicusreliquiar von 1383 [Abb. 245] und das etwas einfachere Petroniusreliquiar von 1380. □

Ein ähnlicher Zug zur Überladung ist an vielen italienischen Kreuzen bemerklich, die schon im 14. Jahrhundert, während sich die Kreuze der nördlichen Länder noch durch strenge Umrißlinien auszeichneten, an den Kanten ringsum mit schellenartigen Knäufen besetzt wurden.



Abb. 245: Dominicusreliquiar von Roseto in Bologna, 1383

Dem Kreuzfuß entwachsen nicht selten zwei geschwungene Äste, auf welchen Maria und Johannes stehen; ein Motiv, das Pollajuolo und Betto Betti bei ihrem großen Kreuz für die Florentiner Taufkirche [1456 bis 1459] noch in die Frührenaissance hinübernahmen. Das üppigste Beispiel einer die Grundform auflösenden Verzierung ist das Pisanerkreuz im Dom zu Lucca, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Schaft und Arme verschwinden unter emaillierten Passionsblumen und Blättern, und die Kreuzenden sind zu runden Kapellen ausgestaltet.

Kopfreliquiare sind im Dom von Florenz [Zenobiusbüste von Andrea Arditi] und in Catania [Agathabüste von Giovanni di Bartolo 1371] erhalten; von Gruppenreliquiaren ist das Karlsreliquiar in Bologna [vgl. Abb. 238] und die bereits realistisch gebildete Geißelung Christi in Venedig [Markusschatz, 1375] zu erwähnen. An Reichtum der Formen ist die italienische Goldschmiedekunst dem Norden zum mindesten gewachsen, wenn nicht überlegen. Aber die klare, einfache, oft auch strenge Bildung der Gerätformen, die einen wesentlichen Vorzug des frühgotischen Kunsthandwerks im Norden ausmacht, war in Italien weniger zu Hause. Dafür muß oft die Fruchtbarkeit der Erfindung und die Vielfältigkeit des Zierrats entschädigen. □

SPANIEN hat zwar in dem silberbeschlagenen Altar des Doms von Gerona ein umfangreiches Werk der Frühgotik, von Pedro Bernec aus Valencia [1320 bis 1348] aufzuweisen, doch genügen die sonstigen Silberarbeiten des 14. Jahrhunderts noch nicht, um neben dem starken Einfluß Italiens auch die Entwicklung des heimischen Elements deutlich zu machen. □

2. DER SILBERSCHMELZ □

Den Grubenschmelz auf Kupfer hat die Gotik nicht gänzlich beseitigt. Seine Glanzzeit ging freilich mit der romanischen Kunst zu Ende. Aber als untergeordnetes Ziermittel, für Beschlagstücke, Wappen und dergleichen, besonders häufig am Schaft und Knauf italienischer Kelche hat er noch bis zum Ausgang des Mittelalters vorgehalten. Die Frühgotik hat dem entthronten KUPFERSCHMELZ sogar noch sehr beachtenswerte künstlerische Wirkungen abgewonnen. Das Verfahren ist überall gleich: vergoldete Figuren mit kunstvoll eingestochener und meist rot ausgeschmolzener Innenzeichnung auf blauem, in Italien gelegentlich auf schwarzem Grund. Diese Technik reicht bis zu Nicolaus von Verdun zurück; die Frühgotik hat sie aber der Höhe ihres zeichnerischen Könnens und dem meist kleinen Maßstab entsprechend außerordentlich verfeinert. □

Von solcher Art hat LIMOGES ausgezeichnete Werke geschaffen; als die bedeutendsten sind ein Reliquiar im Cluny und ein Kasten mit Liebespaaren, Wappen und Zwittertieren im Louvre zu nennen. Auf deutschem Boden ragt als Meister ersten Ranges ein Goldschmied in WIEN hervor, der zwischen 1322 und 1329 den Altar des Nicolaus von Verdun ergänzt hat. Gleichzeitig lieferte er nach Klosterneuburg sein Hauptwerk, ein silbernes Ciborium, in dessen Schale, Fuß und Deckel Kupferschmelzplatten mit biblischen Bildern von der besten frühgotischen Zeichnung eingelassen sind. Dazu gehören einfachere Ciborien in der Sammlung P. Morgan [aus dem Klosterneuburger Schatz stammend] und in Köln [Kunstgewerbemuseum], Reliquienkästchen mit eingelegten Schmelzscheiben in Hannover

und München, Kreuze in Köln und Frauenchiemsee. Nah verwandt erscheint das schöne Kreuz der ehemaligen Sammlung Basilewsky in Petersburg. □

Erst in dieser frühgotischen Art ist der Kupferschmelz in ITALIEN nachzuweisen. Die besten Beispiele, ein Reliquienkasten mit Heiligen auf besterntem blauen Grund im Clunymuseum, Weihrauchschiffchen ebendort und im Brüsseler Museum, Kreuze in Brüssel, im Bargello und Hannover [Kestnermuseum], Schmelzscheiben im Louvre und im Berliner Kunstgewerbemuseum, sind von den französischen und deutschen Stücken nur durch den breiteren, freien Stil der Zeichnung verschieden. Dagegen fallen die Grubenschmelzarbeiten Spaniens, meist Vortragskreuze [Domschatz Gerona, Museum Brüssel] und Ciborien [Cluny], durch die unbeholfene, ja rohe Ausführung erheblich ab. □

Sicherlich sind diese gotischen Ausläufer der romanischen Schmelzkunst nicht mehr sehr häufig gewesen. Denn nachdem die Gotik das Silber zum herrschenden Werkstoff gemacht hatte, entstand auch bald, noch im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, eine diesem Metall angemessene Schmelzart, die mit ihren durchsichtigen, gleich Edelsteinen funkelnden Farben den Kupferschmelz überstrahlte und entwertete. □

Die erste Stufe des SILBERSCHMELZES ist nichts anderes, als die eben beschriebene Ausgangsform des Grubenschmelzes auf Silber ausgeführt statt auf Kupfer. Dem Edelmetall entsprechend ist der blaue Grund, in dem die Figuren mit rot emaillierter Innenzeichnung ausgespart sind, durchsichtig geworden. Dieser einfache, sozusagen unvermeidliche Übergang konnte sich an verschiedenen, von einander ganz unabhängigen Orten vollziehen, überall da, wo der frühgotische Kupferschmelz geübt wurde, also in Frankreich wie in Italien, am Oberrhein oder in Wien und anderwärts. Es ist daher müßig, nach dem einen Ort oder Land zu suchen, wo der durchsichtige Silberschmelz erfunden worden sein soll. □

Eine wirkliche Neuerung der Gotik, zugleich einen Fortschritt, bringt erst die zweite, in den Anfang des 14. Jahrhunderts fallende Entwicklungsstufe, die an die Fähigkeiten des Goldschmieds viel höhere Ansprüche stellt. An die Stelle der flach ausgesparten Figuren treten nun versenkte RELIEFBILDER, die in die Silberplatte in der Weise eingeschnitten sind, daß nach dem Aufschmelzen der durchsichtigen Glasflüsse die Höhen des Reliefs, über welchen das Email in dünnster Schicht aufliegt, durch den Metallglanz als Lichter wirken, die Tiefen, wo die Farben sich dicker sammeln, als Schatten [Abb. 246]. Für diese Form ist auch der Ausdruck Tiefschnittschmelz gebräuchlich. Es ist ein höchst kunstvolles Verfahren, bei dem die flach gehaltene Modellierung, der Glanz des Edelmetalls und die durchsichtigen Farben sich gegenseitig heben und verstärken. □

Der Silberschmelz auf Relief tritt in mehreren Abarten auf, die nicht selten an einem und demselben Gegenstand vereinigt sind. □

Bei der fertig ausgereiften Art bedecken die Schmelzfarben — immer ohne trennende Metallstege — die ganze Fläche von Rand zu Rand. Bei anderen Stücken, die zumeist noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören, sind die Köpfe und Hände vergoldet aus dem Schmelzgrund ausgespart, wie bei der vorerwähnten Anfangsstufe die ganzen Figuren. Der Silbergrund ist, namentlich in Italien,



Abb. 246: Silberschmelzplatte im South Kensington Museum. □ Vor 1400 □

manchmal glatt; in der Regel aber durch Schraffierung oder eingravierte Rautenmuster aufgerauht, um das Email fester haften zu lassen. Dieses Hilfsmittel erhöht den Spiegelglanz des Silbergrundes, aber das Abspringen der Glasfarben hat es nicht immer verhindern können. □

ITALIEN hat nicht nur in dem Kelch des Sienesen Guccio, den Nicolaus IV. [1288 bis 1292] nach Assisi schenkte, das älteste Beispiel des gotischen Silberschmelzes aufzuweisen, es hat auch späterhin, im 14. und noch im 15. Jahrhundert durch die Menge und den Umfang der Denkmäler seinen Vorrang auf diesem Gebiet behauptet. □

Das neue Ziermittel verbreitete sich von Siena aus mit großer Schnelligkeit und war um 1350 schon Gemeinbesitz der Goldschmiedekunst des ganzen Landes. Nach 1316 schmückt Ognabene von Pistoja sein Altarwerk mit Reliefschmelzplatten bester Art; in Florenz ist der Silberschmelz 1331 durch die Arbeiten des Andrea Arditi, in Neapel 1337 durch das Armreliquiar Roberts von Anjou [im Louvre], in Venedig durch das merkwürdig geformte Georgsreliquiar im Markusschatz und weiterhin in Bologna, Perugia, Sulmona und anderwärts nachzuweisen.

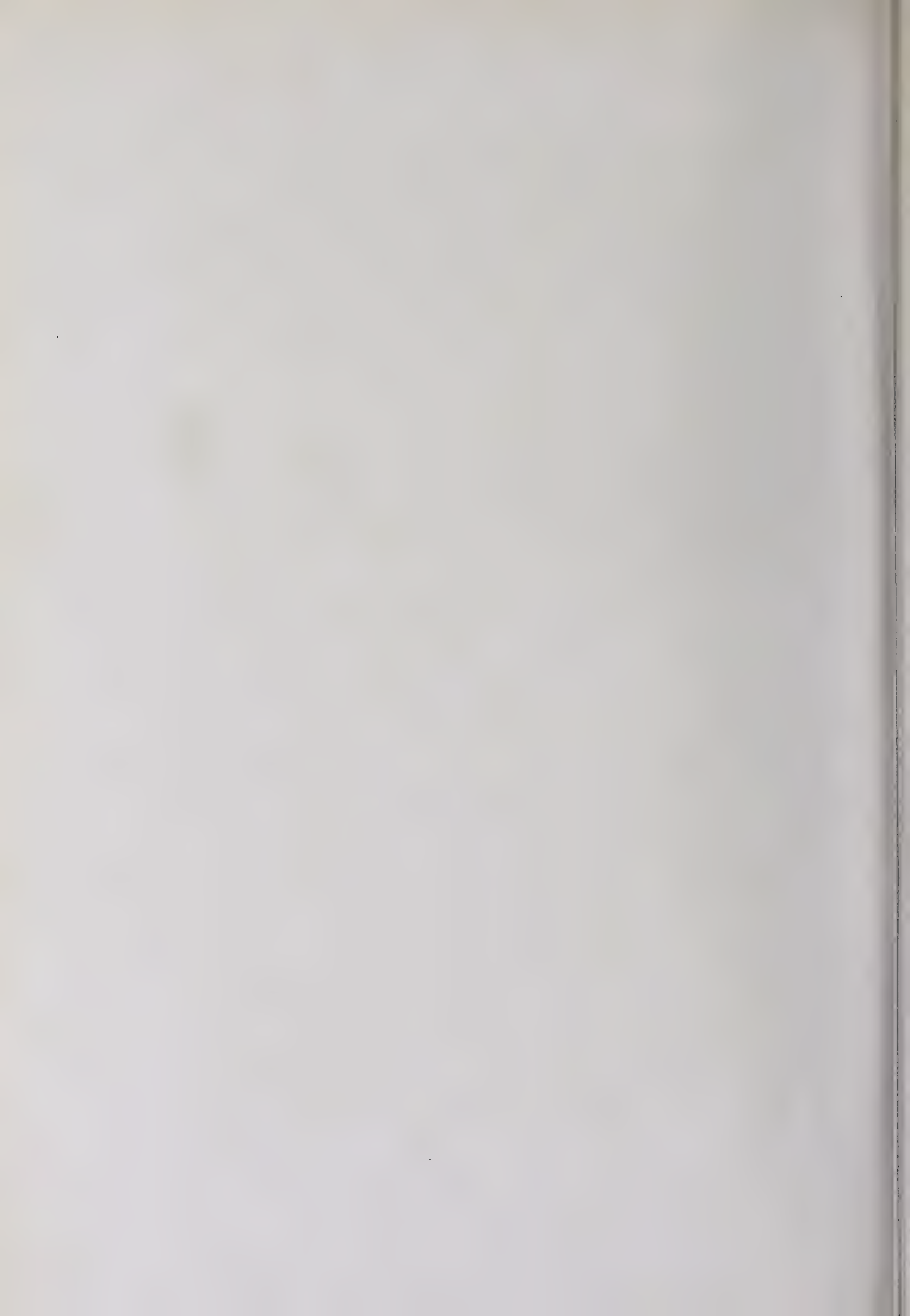
Das großartigste Denkmal hat Ugolino di Vieri mit Hilfe sienesischer Genossen 1338 für den Dom von Orvieto geschaffen: das silberne Gehäuse für das vom Wunder von Bolsena herrührende blutbefleckte Kelchtuch. Es ist als eine Tafel [hoch 180 cm] mit drei Giebeln und vier Türmen ähnlich der Stirnseite des Doms von Orvieto gestaltet und auf beiden Seiten mit je 12 großen, vollständig emaillierten Flachreliefs bekleidet, welche die Geschichte der Reliquie und das Leben Christi in bewundernswert freier, ganz bildmäßiger Darstellung vorführen. Das Werk hat für die gotische Schmelzkunst dieselbe Bedeutung, wie der Klosterneuburger Altar für die romanische. □

In DEUTSCHLAND geht wieder die bereits besprochene oberrheinische Goldschmiedekunst voran. Sie beherrscht schon im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, augenscheinlich von Italien belehrt, den Silberschmelz auf Relief in seiner reifsten Form. Ein wichtiges Beweisstück ist der Silberschrein des Grafen Arco-Zinneberg [Abb. 247], den laut Inschrift Greta Pfrumbom aus Speier für ihr Kloster Lich-



SILBERGRUPPE AUS BASEL · ERSTE HÄLFTE DES 14. JAHRH. · IM KUNSTGEWERBEMUSEUM BERLIN





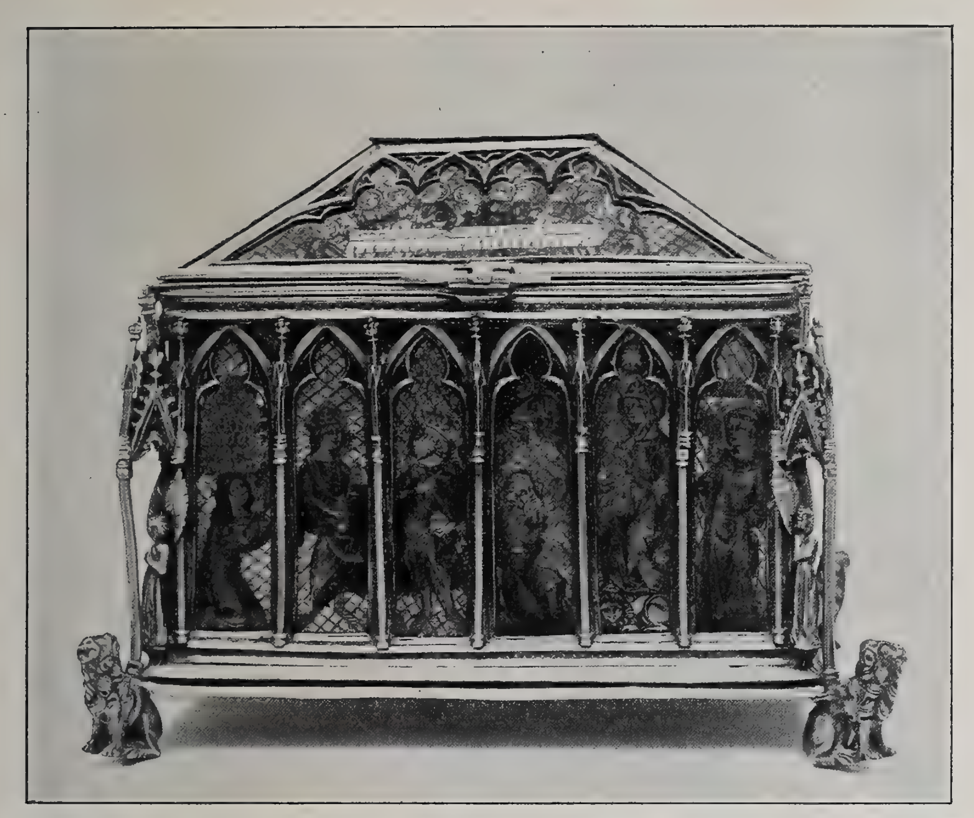


Abb. 247: Schrein der Greta Pfrumbom aus Speier. Silberschmelz

tenthal bei Baden machen ließ. Alle Flächen, auch die des nach oberrheinischer Art vierseitig abgeschrägten Deckels, sind mit durchsichtigen Schmelzbildern, darunter die Anbetung der Könige, Verkündigung, Darbringung im Tempel, Heilige und die Stifterin, in Spitzbogenrahmen bekleidet. Die Glasfarben decken die ganze, im Hintergrund gerautete Bildfläche; einzelne Köpfe verraten deutlich sienesischen Einfluß. Die Stifterin ist als Nonne von Lichtenthal schon 1305 urkundlich nachgewiesen. Die Schmelzart mit ausgesparten Köpfen vertritt der aus Konstanz stammende Kelch des Sigmaringer Museums, ebenfalls vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Durch die äußerst klare und anmutige Zeichnung bedeuten die in Fuß, Knauf und Patene dieses Kelches eingefügten 13 Emailbilder den Höhepunkt der oberrheinischen Schmelzkunst. Daß BASEL in diesem Kunstkreis erfolgreich mitwirkte, ergibt sich aus drei ansehnlichen Stücken des ehemaligen Baseler Domschatzes, einer Kreuzigungsgruppe im Berliner Kunstgewerbemuseum [siehe Tafel], die wiederum den Zusammenhang mit Italien offenbart, und zwei Monstranzen in Petersburg [früher Sammlung Basilewsky], die an Fuß, Knauf und Oberbau mit ganz emaillierten Bildern und mit solchen von der Art des Konstanzer Kelches reich besetzt sind. Die Bauformen und das naturalistische Eichen- und Ahornlaub weisen sie in die Zeit um 1320. Das Reliquiengehäus ist bei der einen



Abb. 248: Silberkanne mit Tiefschnittschmelz. Museum zu Kopenhagen

Monstranz als Kristallwalze unter einem Turmdach, bei der anderen als Scheibe unter einem Maßwerkgiebel gestaltet. Es sind dies die ältesten Beispiele der beiden Gerätformen, welche später für die Hostienmonstranzen so vielfältig wiederholt worden sind. Die drei unter sich zusammengehörigen Werke sind zweifellos Baseler Arbeit; denn die Monstranzen sind Kaiser Heinrich II. und der heiligen Kunigund geweiht, die in Basel als Wiederhersteller des Doms hohe Verehrung genossen. Die Schmelzbilder stellen auch unter anderem die Legende des heiligen Kaiserpaares dar. □

Es ist wahrscheinlich, daß hier, in Basel oder Konstanz, die Quelle der frühgotischen Schmelzkunst Wiens zu suchen ist, wo der Silberschmelz zuerst 1337 an einem Klosterneuburger Kelch neben dem besprochenen Kupferschmelz auftaucht. Er ist in Wien weiterhin bis ins 15. Jahrhundert mit Glück geübt worden; eins der schönsten Stücke, der mit Tiefschnittbildern ganz überzogene Fuß einer Monstranz in Klosterneuburg, hat aber seine Schmelzdecke vollständig verloren. □

Frühzeitig schon hat die Schule des Oberrheins, was sie von Italien gelernt, rheinabwärts weiter gegeben. Der Dom von Mainz besitzt einen für die dortige Stephanskirche gearbeiteten, leider schonungslos verneuerten Kelch mit feinen Schmelzplatten, der dem Konstanzer Kelch in Sigmaringen nahe steht. Ein anderer Mainzer Emailkelch dieser Zeit wird im Deutschordensschatz zu Wien bewahrt. Noch beachtenswerter ist ein pokalartiges Trinkgefäß im Mainzer Domschatz, dessen sechsseitiger, auf hohem Schaft ruhender Becher außen mit frühgotischen Ranken und Zwittertieren auf blauem und grünem Schmelzgrund verziert ist. Innen sieht man auf ganz emaillierter Platte vier Figuren in wildem Reigentanz, auf dem Fuß Liebespaare. □

Die Aachener Schule hat den Silberschmelz nicht nur als untergeordneten Zierrat [an den oben genannten Silberkapellen und dem Simeonsreliquiar] verwendet, sondern auch für das schöne Scheibenreliquiar und für die Monstranz des Mariengürtels kunstvolle Bildplatten hergestellt. Diese Arbeiten sind wesentlich

jünger wie die oberrheinischen; ein Zusammenhang mit den letzteren ist nicht erweislich. Für Köln liegen ganz sicher beglaubigte Arbeiten nicht vor; denn die prachtvolle Marienplatte im South Kensington Museum [vgl. Abb. 246] aus dem Ende des 14. Jahrhunderts kann nur aus stilistischen Gründen für Köln beansprucht werden, für diese Zeit ein schwaches Beweismittel. Es mag ebensowohl Paris der Ursprungsort sein. Der Bischofsstab des Kölner Domschatzes gleicht so sehr dem italienischen Krummstab in Citta di Castello [vgl. Abb. 243], daß die Annahme italienischer Arbeit nicht abzuweisen ist. □



Abb. 249: Schmelzplatte im Louvre, Frankreich □ Ende 14. Jahrhunderts □

Die deutschen Kirchen bewahren noch manche Stücke [Kelche in Wipperfürth; Stockhausen und Wöllmen in Thüringen; die Patene in Lübeck, die Ciborien von Burghausen in Bayern und im Besitz des Fürsten Oettingen-Wallerstein, das Klappaltärchen in Salzburg], an welchen man die Ausbreitung der frühgotischen Schmelzkunst verfolgen kann. Sogar nach Skandinavien war sie vorgedrungen. Die in trefflichem Reliefschnitt gearbeitete Patene des Kopenhagener Museums aus dem Jahre 1333 muß einer nordischen Werkstatt zugeschrieben werden. Denn eine Patene ganz gleicher Art besitzt nebst dem zugehörigen emaillierten Kelch die Klosterkirche von Vadstena in Schweden, einen anderen, gleichfalls mit Schmelzbildern gezierten Kelch desselben Stils die Sammlung v. Baner in As [Ostergotland]. □

Für die Behauptung, daß FRANKREICH den Silberschmelz gleichzeitig wie Siena oder gar früher gekannt habe, gibt es keine greifbaren Beweisstücke. Die Denkmäler sprechen dagegen. Am Schrein von Nivelles, um 1295, finden sich nur einige Zellenschmelzstücke, von Silberschmelz noch keine Spur. Die ersten datierten Beispiele sind 14 Platten mit Bildern des Lebens Christi auf dem Sockel der Marienfigur der Jeanne d'Evreux von 1339. Sie sind noch nach dem ältesten Verfahren, ausgesparte Figuren ohne Relief, gearbeitet. Die Pariser Goldschmiede blieben nicht lange auf dieser Stufe stehen. Ihre volle Beherrschung des Reliefschnitts zeigt die einst allseitig emaillierte Silberkanne im Museum von Kopenhagen [Abb. 248], die nur wenig jünger sein kann und den Lilienstempel von Paris trägt. Der französischen oder westflandrischen Goldschmiedekunst darf man mit Wahrscheinlichkeit eine Reihe kleiner Flügelaltärchen [Kirche S. Aubaine zu Namur, Sammlung des Grafen Wolff-Metternich in Gracht, Domschatz in Sevilla, Poldimuseum in Mailand] zuweisen, die zu den Meisterwerken des Silberschmelzes zählen. Das Ende des 14. Jahrhunderts liefert noch einige der kostbarsten Stücke: die goldene Schale Karls VI. mit der Agneslegende [vor 1391], eine Reihe runder

Bildplatten aus Gold im Louvre [Abb. 249] und das ebenfalls goldene Triptychon der Sammlung Gutmann in Berlin. Dieses hat außen auf den Flügeln ausgesparte Heiligenfiguren, innen Tiefschnittbilder und in der Mitte eine plastische emaillierte Gruppe. Die schmelzfreien Goldflächen sind hier, wie an der Agnesschale und der sogenannten Kölnischen Marienplatte des Kensingtonmuseums, mit zart punktierter Musterung versehen, ein Ziermittel, das um 1400 auch an rheinischen Silbergeräten [Marsusbüste in Essen, Monstranz im Kölner Domschatz, Kreuz in Gräfrath] mehrfach auftritt. □

In SPANIEN ist der Silberschmelz von Italien aus eingeführt worden. Das ist dem reich emaillierten Sevillaner Kelch im Louvre zu entnehmen, und ebenso dem Stil der Schmelzbilder auf einer Reihe von Vortragskreuzen und Ciborien, die im Privatbesitz verstreut sind. Mehrere davon [Kreuze der Sammlungen Graf Valencia und Martin Le Roy, Ciborium der ehemaligen Sammlung Ch. Stein] tragen den Stempel von Barcelona. Ein Kreuz im Dom zu Vich ist von Juan Carbonell 1394 bezeichnet; andere führen bereits ins 15. Jahrhundert hinüber. Ein namhaftes Werk des 14. Jahrhunderts ist die Reliquientafel in Roncevaux mit schachbrettartig geordneten Schmelzbildern, die das jüngste Gericht darstellen. Auf der Wende zur Spätgotik stehen vier prachtvolle Büstenreliquiare, die Pedro de Luna, von 1394 bis 1417 Papst Benedikt XIII., dem Schatz der Seo von Saragossa gestiftet hatte. Die Gesichter sind bemalt, die vergoldeten Gewänder, ganz ähnlich wie bei der Florentiner Zenobiusbüste des Andrea Arditi, mit großen emaillierten Vierpässen geschmückt. Spanien war wohl das einzige Land, das den Silberschmelz auf Reliefschnitt, wie ein Renaissanceeinband der Nationalbibliothek in Madrid lehrt, bis in das 16. Jahrhundert fortgeführt hat. □

3. DER ERZGUSS □

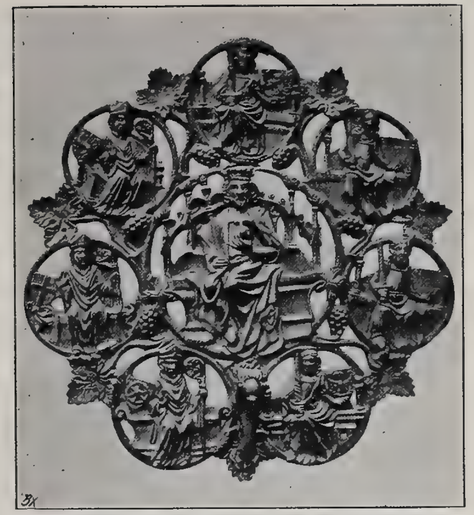
Die Gliederung des bürgerlichen Handwerks in Zünfte brachte es mit sich, daß der Erzguß schon im 13. Jahrhundert sich als selbständiges Gewerbe von der Goldschmiedekunst absonderte. Ein beträchtlicher Teil seiner Werke fällt aus dem Rahmen des Kunstgewerbes heraus und schließt sich an die plastischen, oder wie die gravierten Grabplatten, an die zeichnenden Künste an. □

Anderes aber kann hier nicht ganz unerwähnt bleiben. Schon die in Norddeutschland übliche Bezeichnung der Gelbgießer als Potgeiter, Apengeter, Grapengeter oder als Messingschläger [in Dinant] und Beckenschläger zeigt, daß die Herstellung der Töpfe, Hafen und Kessel zu gewöhnlichem Gebrauch die Grundlage des Handwerks bildete, wenn auch manche Meister mit kunstreichen Taufbecken, Chorpulten, Kirchenleuchtern, Glocken höheren Zielen nachgingen. □

Die Gießerei war in gotischer Zeit wohl allerwärts verbreitet; als besonders fruchtbar an kunstgewerblichem Gerät treten indessen Norddeutschland und die Niederlande hervor, zwei Gebiete, die den Vorzug alter Überlieferung in diesem Kunstzweig besaßen. □

In Deutschland sind namentlich Taufbrunnen zahlreich erhalten. Während das Würzburger Taufbecken des oberrheinischen Meisters Eckhard von Worms aus dem Jahre 1279 in den Pfeilern, Spitzbogen und Figuren bereits ausgesprochen gotisch gestaltet ist, wirkt in der Form der älteren Beispiele des Nordens [Tauf-

becken in Rostock 1290, Halberstadt, Wismar] noch das romanische Hildesheimer Muster nach. Das Becken der Godehardskirche in Brandenburg aus dem Ende des 13. Jahrhunderts bringt eine neue, kelchartige Grundform, die Stützfiguren aber und das Rankenwerk sind von der Gotik noch kaum berührt. Die Menge der Taufbrunnen in Schleswig-Holstein [in Büsum, Kellinghusen, Rendsburg, Bramstedt] und in Nordhannover [Imsum, Nordleda, Twistringen] läßt schon um 1300 auf einen an verschiedenen Orten blühenden Betrieb schließen. □



□ Abb. 250: Türgriff des Lübecker Rathauses □

Aus dem 14. Jahrhundert sind durch bezeichnete Taufkessel mehrere Meisternamen überliefert. In Wittenburg [Mecklenburg] Meister Wilkin [1342], in Parchim Meister Hermann [1365], in Angermünde Johann Justus [1376], in Frankfurt an der Oder Meister Arnold [1376], in Elbing Meister Bernhuser [1387] und in Münden Meister Nicolaus von Stettin [1392]. Manche haben ihre Kunst in mehreren Städten geübt, wie Hans Apengeter, von dem Kolberg einen siebenarmigen Leuchter [1327], Lübeck und Kiel Taufbecken von 1337 und 1344 besitzen. Damit ist die Reihe frühgotischer Becken nicht erschöpft; in Bardowiek [1367] und Beetzendorf [1368], in Spandau [1398] und Schwerin sind ansehnliche Beispiele zu nennen. Die Heiligenfiguren und biblischen Bilder, die in bald flachem, bald starkem Relief, meist unter Spitzbogenreihen geordnet, die Wandung umziehen, sind wie die mannigfaltigen Tragfiguren der Becken als Bildhauerwerk in der Regel sehr anspruchslos. Unter den großen Kirchenleuchtern [Halberstadt, Gandersheim] ragt der siebenarmige Leuchter in Frankfurt an der Oder schon durch seine Höhe [4,68 m] und den reichen Bilderschmuck hervor. □

Die Türgriffe, wofür die romanische Kunst nur den Löwenkopf als Ringhalter kannte, hat die norddeutsche Gießerei mit glücklicher Erfindung ausgebildet. Bei den Griffen der Petrikirche in Hamburg [1342], der Schloßkirche in Stettin und der Marienkirche in Kolberg umziehen den mittleren Tierkopf Weinranken, deren Kreiswindungen biblische Figuren einschließen. Der Beschlag des Lübecker Rathauses [Abb. 250] setzt an deren Stelle den Kaiser und die Kurfürsten. □

Für die Wasserkannen behielt die Frühgotik die überlieferten Tierformen bei; als eine Neuerung des 14. Jahrhunderts sind nur die Kannen in Gestalt gewappneter Reiter zu erwähnen, wie solche im Britischen Museum, im Bargello und in den Museen von Kopenhagen und Bologna zu sehen sind. □

In den NIEDERLANDEN stand der Erzguß höher als in Deutschland. Flandern war die Heimat der schönsten unter den gravierten Grabplatten des 14. Jahrhunderts, die weithin nach England, Dänemark und Deutschland [Lübeck, Schwerin,



Abb. 251: Adlerpult von Jehan Josès in Tongern

Stralsund, Thorn] verschickt wurden. Für das kunstgewerbliche Gerät war DINANT an der Maas der Mittelpunkt. Auch hier wurde für ein weites Absatzgebiet gearbeitet und außerdem haben auswandernde Gießer von Dinant ihr Gewerbe nach Frankreich [Lyon], Tournai, Brüssel verpflanzt. Die ansehnlichsten Messinggüsse dieses Gebiets sind die Chorpulte mit bekrönendem Adler. Die große Mehrzahl fällt zwar bereits in das 15. Jahrhundert [Pulte in Tournai, Freeren, Brügge, Leuze, Chièvres, S. Ghislain, Hal, Tirlemont, Andenne, Bern], aber die Grundformen hatte die Frühgotik ausgebildet. Die architektonische Art veranschaulicht am besten das Adlerpult [Abb. 251], welches Jehan Josès von Dinant nebst einigen großen Kirchenleuchtern in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach Tongern geliefert hat. Die Pulte in Aachen, Erkelenz, Düsseldorf sind im Aufbau verwandt und, wenn nicht in Dinant selbst, so doch jedenfalls nach niederländischen Vorbildern geschaffen. Auch die einfachere Art, welche die Bauformen durch einen runden Schaft ersetzt, [Beispiele in Dortmund, Corrermuseum von Venedig], reicht mit dem Pult von Houffalize an der Maas noch in das 14. Jahrhundert zurück. □

4. DIE GLASMALEREI □

Der Kirchenbau der reifen Gotik stellte der Glasmalerei gewaltige Aufgaben, aber er erleichterte ihr deren Lösung nicht. Mit dem Wachsen der Fenster tritt die Notwendigkeit ihrer Gliederung durch die steinernen Pfosten des Stabwerks ein, die oben das bekrönende Maßwerk stützen. Der Glasmaler hatte nicht wie früher eine einheitliche Lichtöffnung vor sich, sondern eine Reihe getrennter schmaler Streifen, oft zehnmal so hoch wie breit und durch wagrechte Eisenschienen in zahlreiche Gefächer zerlegt. Die Bewältigung so einseitig überhöhter Bildfelder war um so schwieriger, als die Glasmalerei bis gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts noch eine monumentale, weitreichende Wirkung anstrebte. □

Das einfache Mittel, kleine Bildfelder, die sogenannten Medaillons, auf Ornamentgrund bis oben hinauf über einander zu reihen, war in großen Kirchen wenig angebracht, weil nur die unteren Bilder erkennbar blieben. In Frankreich verschwinden daher die Medaillonfenster, der Stolz des spätromanischen Stils, schon im Anfang des 14. Jahrhunderts. Nur der rückständige Süden hat in den Scheiben von Carcassonne [1320 bis 1330] noch vortreffliche, aber altertümlich anmutende Beispiele aufzuweisen. Deutschland und die Schweiz dagegen haben auf die Me-

daillonfenster mit ihrem erzählenden Inhalt typologischer, biblischer Geschichten und Heiligenlegenden nicht verzichtet. So lange die romanische Überlieferung noch wirksam war, setzte man auch in ganz hohen Fenstern [Köln, München-Gladbach, Westhofen, Weißenburg] die Bildfelder bahnweis übereinander. Die Erkenntnis der Mängel dieser Anordnung führte dann zuweilen zu sehr kunstvollen Lösungen, um einen ausreichenden Durchmesser zu gewinnen. So erstrecken sich in Königsfelden [nach 1315] die Rundbilder über drei Fensterbahnen in der Breite; in Niederhaslach ist eine ähnliche Verteilung noch zu Ende des 14. Jahrhunderts wiederholt. In Rosenweiler [Elsaß] hat man weniger glücklich zwei Bahnen zusammen gefaßt, so daß der Steinpfosten die Ovalfelder in der Mitte durchschneidet. □

Die vorherrschende Form war auch in Deutschland, obwohl nicht so ausschließlich wie in Frankreich und England, das Fenster mit großen Standfiguren. Die Füllung der Streifen war leicht, wenn man [wie in den Hochfenstern des Straßburger Münsters, in Marburg und Königsfelden] zwei Heilige übereinander stellte. In der Regel aber enthält jede Bahn nur eine Figur. Hier tritt nun als das unentbehrliche Hilfsmittel der Höhenfüllung der Baldachin aus gotischen Bauformen auf. Er beginnt im 13. Jahrhundert ganz bescheiden als einfacher Kielbogen mit Kreuzblume und überläßt das obere Drittel, auch die Hälfte der Fensterbahn, den farbigen Mosaikmustern [Hochchorfenster des Kölner Doms] und den grauen oder farbigen Blattornamenten [Abb. 252]. □

Im 14. Jahrhundert steigt er erst als Wimperg oder Ziergiebel, dann als leichter Turmbau hoch empor, in weißem oder gelbem Glas aus dem tiefer gefärbten Mosaikgrund hell herausleuchtend. Diese schlanken, durchsichtigen Baldachine gleichen viel mehr den silbernen Monstranzen als wirklicher Steinarbeit.



Abb. 252: Fenster in Blumenstein bei Bern, um 1300

Die erste Zeit der Gotik bildet sie vollständig flach, wie ja auch die figürlichen Darstellungen noch keine Raumvertiefung erreichen. Bald nach 1320 beginnt die perspektivische Zeichnung der Bauformen. Das berühmte Dreikönigenfenster [vor 1322] und einige Standbildscheiben in den Chorkapellen des Kölner Doms bezeichnen den Übergang. Ein sicheres Datum für den vollzogenen Fortschritt gibt eins der vor 1327 gestifteten Apostelfenster in Königsfelden [Kanton Aarau, Abb. 253], die dem oberrheinischen Kunstgebiet nahestehend, zu den vorgeschrittensten Arbeiten ihrer Zeit gehören. In Straßburg gehen während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts flache und körperhafte Baldachine neben einander her.



Abb. 253: Teil eines Apostelfensters in Königsfelden, vor 1327

Das naturalistische Laub und Rankenwerk der Frühgotik hat in keinem andern Kunstzweig sich so reich entfaltet, wie in der Glasmalerei des 14. Jahrhunderts und insbesondere in der deutschen. Neben den landläufigen Motiven der Weinranke, der Rosen und Eichenzweige, des Ahorns und Efeus, hat die Glasmalerei in der heimischen Pflanzenwelt noch mancherlei dankbare Vorbilder gefunden, wie die Stechpalme, den wilden Wein und den Hopfen [in Marburg, Altenberg bei Köln, Bebenhausen], welche die Baukunst unbeachtet gelassen hatte [Abb. 254]. Die Ranken dienen bald als Randborte [Beispiele im Münster zu Freiburg, Klosterneuburg, Westhofen im Elsaß, Münster in Straßburg, Rothenburg an der Tauber], bald füllen sie das Maßwerk, bald den Grund der Medaillonfenster [Königsfelden, Freiburg, Xanten, Köln, Löwenburg bei Kassel, Fenster aus Wimpfen im Tal im Darmstädter Museum]. Bei den Medaillonfenstern pflegt der Rankengrund bahnweise abzuwechseln mit geometrischen Rauten-und Rosettenmustern, die während des 14. Jahrhunderts den vorherrschenden Hintergrund auch der Standfiguren bilden.

Wenn das Pflanzenornament selbständig auftritt, sei es zur Füllung ganzer Fenster, wie das namentlich bei den Grauscheiben der Cistercienserkirchen der Fall ist, sei es in einzelnen Gefächern [vgl. Abb. 252], so wird es nicht selten durch farbige Bänder in Kreise, Rauten, Pässe und ähnliche Felder zusammengefaßt [Beispiele in Blumenstein, Könitz, Kappel, Königsfelden; in Altenberg, Hersfeld, Eßlingen, Freiburg, Weißenburg im Elsaß, Steyr, Heiligenkreuz]. Für die freie Rankenführung bieten unter anderen die Scheiben aus Seligental im Münchener Museum, aus Mutzig im Straßburger Museum, und in Altenberg, Marburg, Herford,

Münchenbuchsee vortreffliche Beispiele [Abb. 255 und 256]. □

Den schon von Theophilus beschriebenen Gebrauch, aus schwarz oder grau bemalten Flächen Ornamente vor dem Brennen blank auszuradieren oder auszusparen, hatte die Frühgotik von der romanischen Glasmalerei [vgl. Abb. 227] übernommen. Für solche 'Damastmuster' [Beispiele in Oberkirch in der Schweiz, Hall in Württemberg, Freiburg, Rothenburg, Heiligenkreuz, Kunstgewerbemuseum Köln, in Stanford, York, S. Ouen in Rouen] verwandte das 14. Jahrhundert sehr zierliche, oft gefiederte Ranken, die ein wirkliches Naturvorbild nur selten erkennen lassen und die der Glasmalerei allein zu eigen sind. Erst die Spätgotik fügte dann den eigentlichen Damastmustern auch aus der Seidenweberei entnommene Flachornamente, wie das landläufige Granatapfelmuster, als Glasmalerdamast hinzu. □

In die Frühzeit der gotischen Glasmalerei fällt eine wichtige Erweiterung der Technik, die Erfindung einer zweiten Malfarbe, des SILBERGELB oder Kunstgelb. Schwefelsilber, in Ocker oder Lehm gemengt und auf die Rückseite weißer Scheiben aufgestrichen, ergibt nach dem Brennen und nach Entfernung der erdigen Kruste eine durchsichtig goldgelbe Färbung der bestrichenen Stellen. Der Goldton läßt sich je nach Silbergehalt, Brandstärke und Empfänglichkeit des Glases von zartem Hellgelb bis zu sattem Orange steigern. Man konnte damit goldene Kronen, Heiligenscheine, blonde Haare, Gewandborten, kurz Zierraten aller Art auf weißem Glas, ohne besondere Bleifassung, erzielen. □

Das Silbergelb ist zuerst in der Schweiz an einem Fenster in Blumenstein [vgl. Abb. 252] um 1300 nachzuweisen, dann in





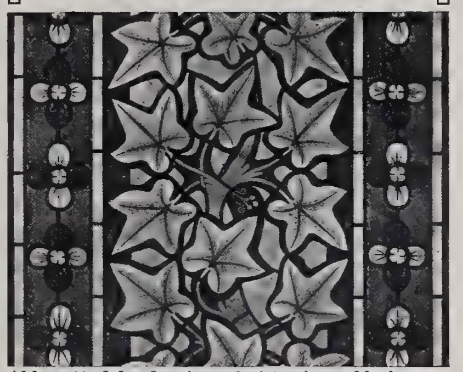


Abb. 254 [oben]: Ausschnitt eines Marburger Fensters mit Hopfenranken □ Abb. 255 [Mitte]: Fensterausschnitt mit Weinranken. Museum zu Straßburg □ Abb. 256 [unten]: Fensterausschnitt □ mit Efeu. Aus Seligenthal □

Frankreich und England ungefähr von 1330 ab an zahlreichen Grauscheiben [in Chartres, Rouen, Evreux, Stanford und York] und wenig später in Deutschland an einigen kleinen Grauscheibchen mit einzelnen Heiligenfiguren im Kölner Kunstgewerbemuseum. Die Anwendung hielt sich während der Frühgotik auf deutschem Boden in sehr engen Grenzen, weil die vollfarbigen Fenster des Monumentalstils nur wenig weißes Glas enthielten. Man konnte das Silbergelb zwar auch auf farbige Gläser aufbrennen und damit grünen Baumschlag in blauer Landschaft erzielen. Aber diese Künste hat das 14. Jahrhundert kaum geübt. Erst der malerische Stil der Spätgotik hat hier alle Möglichkeiten des Kunstgelbs voll ausgenützt. Der französischen und englischen Glasmalerei dagegen, die schon früher zu hellen, farbenarmen Fenstern überging, war das neue Verfahren nach der Mitte des 14. Jahrhunderts ganz geläufig. □

Die ÜBERFANGGLÄSER, aus einer hellen Scheibe mit dünn aufgeschmolzener Schicht farbigen Glases bestehend, mehren sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts, nachdem die romanische Zeit mit rotem Überfang- oder Doppelglas vorangegangen war. Auch das teilweise Ausschleifen des Überfangs war der Frühgotik schon bekannt. Im roten Rand einer Grauscheibe im Kapitelsaal des Kölner Doms, die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, sind weiße, durch den Überfang gebohrte Perlen zu sehen. Die kunstvollere Verwertung dieses Verfahrens, namentlich für Wappen, blieb indessen den Kabinetscheiben des 15. und 16. Jahrhunderts vorbehalten. □

Das 14. Jahrhundert ist für die DEUTSCHE GLASMALEREI, was das 13. Jahrhundert für die französische war: die Blütezeit des monumentalen Stils. Die Zahl der Denkmäler ist trotz schwerer Verluste noch so groß, daß ein kurzer Hinweis auf die bedeutenderen Gruppen hier genügen muß. □

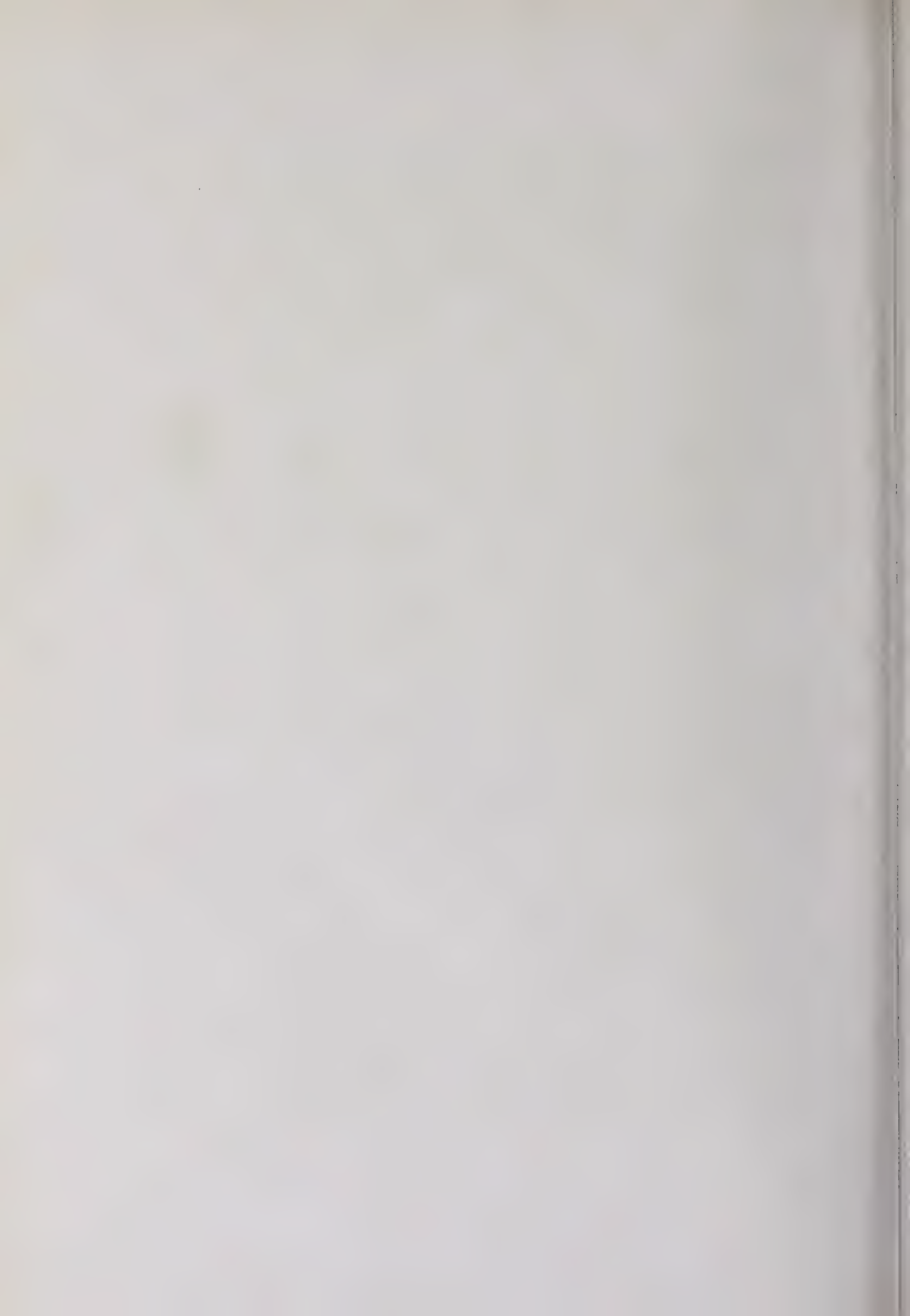
Im Nordwesten, am Niederrhein, steht naturgemäß Köln mit seinem Dombau an erster Stelle. Das älteste Fenster, zwei Bahnen kreuzförmiger Bilder typologischen Inhalts, gehört mit seiner spätromanischen Ornamentik noch dem Übergangsstil an. Dann folgen aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts in langer Reihe die mächtigen Standfiguren biblischer Könige unter Baldachinen, dazu graue und farbige Ornamentfelder [Hochchorfenster], auch noch frühgotische Medaillonscheiben und Heiligenfiguren, die ursprünglich wahrscheinlich die ehemalige Dominikanerkirche zierten. Die Kölner Werkstätten griffen über die Stadt hinaus; an das eben genannte älteste Domfenster schließen sich als nah verwandt ein Medaillonfenster in Weißenburg im Elsaß [zwischen 1264 und 1293] mit spätromanischem Ornament und ein anderes in München-Gladbach an, beide mit ähnlicher Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Bilder. Mit den frühgotischen Kölner Arbeiten hängen fünf Gefächer eines Medaillonfensters in Xanten und die noch immer beträchtlichen Überreste der Grauscheiben in der früher verwahrlosten Abteikirche von Altenberg [Teile davon auch im Wiener Kunstgewerbemuseum] zusammen. Kölnischer Einfluß, aber nicht kölnische Arbeit ist auch an dem Straßburger Domfenster mit dem Urteil Salomonis bemerkbar. □

Im übrigen ging die überaus fruchtbare Glasmalerei Straßburgs und des ELSASS ihre eigenen Wege, wenn sie auch gelegentlich französische Anregungen aufnahm,



JOHANNESFENSTER IN
NIEDERHASLACH, um 1400


HERODES



wie das zwei frühen, aus Ovalbildern und Baldachinfiguren zusammengestellten Fenstern in Westhofen, oder der französischen Borte der ältesten Fenster in Niederhaslach zu entnehmen ist. Im Münster zu Straßburg herrschen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts die großen Standfiguren unter Baldachinen einseitig vor. Dann erscheint in der Wilhelmskirche und in der Laurentiuskapelle des Doms eine neue Gattung, welche die Fensterbahnen in rechteckige Gefächer zerlegt, deren jedes ein biblisches Bild in Kielbogenumrahmung aufnimmt [Abb. 257]. Zwischen diese Bilder sind zuweilen kleinere Medaillons eingeschoben. Diese Anordnung fand Anklang; sie ist in den Fenstern aus der Stephanskirche in Mülhausen [jetzt im Museum und in der protestantischen Kirche daselbst] und noch zu Ende des 14. Jahrhunderts in Niederhaslach wiederholt. Es steckt darin schon etwas von der spätgotischen Art, welche die trennende Umrahmung der einzelnen Bildfelder vernachlässigt und schließlich ganz unterdrückt. Die Mannigfaltigkeit der Übergangsformen zur Spätgotik ist an den ganz hervorragenden Fenstern von Niederhaslach zu verfolgen, mit welchen die elsässische Glasmalerei der Zeit um 1400 ihren Höhepunkt erreicht [siehe Tafel]. □



Abb. 257: Teil eines Fensters der Wilhelmskirche in Straßburg, um 1350

Im Freiburger Münster, der zu seinen alten Beständen auch eine Anzahl Konstanzer Scheiben sich einverleibt hat, ist die oberrheinische Glasmalerei mit einigen spätromanischen Werken und namentlich mit den verschiedensten Scheibenarten der Frühgotik des 13. und 14. Jahrhunderts rühmlichst vertreten. Standfiguren unter Wimpergen und Turmbaldachinen, Medaillonbilder auf Rankengrund oder Rautennetz, Ornamentfelder mit Perlbändern und naturalistischem Laub, Rosenfenster und Maßwerkfüllungen, alles das ist in bester Form vorhanden. Mehrfach sind große Standfiguren in der Mittelbahn eines Fensters mit Medaillonbildern in den Seitenbahnen vereinigt. Nach diesem Plan sind die Fenster der Schusterzunft, der Malerzunft und der Familie Tulenhaupt entworfen, während das Bäckerfenster nur aus Medaillons, die Stiftung der Schneider nur aus großen Standbildern besteht. In den Figuren haben die Freiburger Glasmaler die Anmut des früh-

gotischen Ideals besonders betont. Ein Einfluß der Straßburger Schule ist wiederholt bemerklich, so an dem spätromanischen Rundbogenfenster mit der heiligen Afra und um die Mitte des 14. Jahrhunderts am Fenster der Bäcker, das in der Medaillonumrahmung den Straßburger Fenstern der Laurentiuskapelle und der Wilhelmskirche [vgl. Abb. 257] verwandt ist. □

Die Kirchenfenster der SCHWEIZ aus dem Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bilden eine ziemlich geschlossene Gruppe. Der Zusammenhang der schweizerischen Denkmäler untereinander ist jedenfalls stärker, als der mit der Glasmalerei des Elsaß und des Oberrheins, obwohl es an mancherlei Verwandtschaft besonders mit der Freiburger Schule nicht fehlt. □

Die Fenster aus Romont um 1295 [Museum Freiburg in der Schweiz], in Blumenstein bei Thun, Köniz bei Bern, in Kappel und Oberkirch [Thurgau] sind alle so entworfen, daß den Ornamentfeldern über oder unter den Einzelfiguren ein Drittel oder mehr jeder Bahn eingeräumt ist [vgl. Abb. 252]. Reste von frühgotischen Medaillonfenstern aus der Zeit um 1300 sind in Münchenbuchsee erhalten. Die Entwicklung gipfelt in den Fenstern von Königsfelden, dem bedeutendsten Schatz frühgotischer Glasgemälde, den die Schweiz aufzuweisen hat. Sie schmücken die Klosterkirche, welche die Witwe Albrechts I. und seine Tochter Agnes von Ungarn auf der Stätte errichteten, wo der König 1308 ermordet worden war. Die heute wieder instand gesetzten und ergänzten Fenster waren von den Kindern König Albrechts während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gestiftet worden. Im Chor wechseln Standfiguren [vgl. Abb. 253] mit großen Medaillonbildern in der bereits erwähnten kunstvollen Verteilung. Aus dem Langhaus sind noch zahlreiche Reste von Ornamentfeldern vorhanden. □

In BAYERN birgt der Regensburger Dom eine Fülle von Glasmalereien vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, unter denen die frühgotischen Medaillonfenster des Chors hervorragen, die Bischof Nicolaus von Stachowitz und Propst Konrad von Schwarzenberg um 1335 gestiftet haben. Es folgt die Sebaldskirche in Nürnberg mit dem Fürerfenster von 1325, dem Tucherfenster von 1365 und dem Schürstabfenster von 1379, dann die Jakobskirche in Rothenburg an der Tauber und der Dom in Augsburg. □

Die ersten noch recht unbeholfenen Anläufe zur Gotik zeigen in ÖSTERREICH die Heiligenkreuzer Fenster mit den Standbildern der Babenberger in langgestreckten Medaillons aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Zu sicherer Beherrschung der neuen Formensprache sind dann die Kreuzgangsscheiben in Klosterneuburg vorgeschritten, nach Ausweis der Stifterbildnisse von 1291 an bis um 1335 ausgeführt. Für einen Teil der biblischen Bilder, die hier ebenfalls in länglich geschweifte Medaillonfelder auf meist geometrisch gemustertem Rosettengrund eingefaßt sind, gab der Schmelzaltar des Nicolaus von Verdun die Vorlagen her, andere stehen den Wiener Kupferschmelzarbeiten dieser Zeit [vgl. Seite 318] nahe. Die in Klosterneuburger Urkunden zwischen 1291 und 1331 mehrfach genannten Glasmaler Meister Eberhard und dessen Sohn Alhart waren an der Arbeit wahrscheinlich beteiligt. Diese Schule ist für die Ostmark sichtlich tonangebend gewesen; von den österreichischen Glasgemälden der Frühgotik [Hauptdenkmäler in Graz, Herzogen-

burg, Gars, Steyr, Schloß Laxenburg und anderwärts] weisen nicht wenige ihre Merkmale auf. So sind die eigentümlich gestreckten Medaillons auch in Friesach, in Steyr, Graz, Krakau und in den Leobener Scheiben des germanischen Museums zu sehen. □

Sehr ansehnliche Bestände bewahren noch die Katharinenkirche in Oppenheim, Marburg, Limburg an der Lahn, Schloß Erbach, Erfurt und Mühlhausen in Thüringen, Herford und Soest [Wiesenkirche], Halberstadt und Brandenburg, in Württemberg Eßlingen, Hall [1343] und Gundelsheim. Bis weit in den Osten, nach Thorn und Krakau [Marienkirche], erstreckte sich der Wirkungskreis deutscher Glasmaler. Die Eigenart örtlicher Schulen und der Zusammenhang einzelner Denkmälergruppen werden aber erst dann klar erkennbar sein, wenn so genaue Aufnahmen, wie sie bisher für Elsaß, Schweiz, Marburg und zum Teil für Österreich erschienen sind, auch für andere Gebiete vorliegen. □

Die FRANZÖSISCHE GLASMALEREI ist die erste, die von dem vollfarbigen Stil abgeht und mit hell und kühl gestimmten, sogar mit farbenarmen Bildern sich begnügt. Die Grauscheiben, gemustert mit mageren Ranken und Bändern oder mit Blättern in Rauten, werden in steigendem Maß verwendet, sei es selbständig, sei es als Hintergrund und als Füllung der Bahnen über und unter den Standfiguren. Große farbige Figuren auf graugemaltem Grund sind in der Urbanskirche zu Troyes [um 1300] und in Séez zu sehen. Und selbst die Graumalerei schien entbehrlich; bei dem Harcourtfenster in Evreux [um 1325] füllt unbemaltes weißes Rautenglas, nur mit einer Farbenrosette in der Mitte jedes Gefachs, die Bahnen über den Figuren aus. Ähnlich steht es mit den Standfigurenfenstern in S. Ouen zu Rouen und anderwärts. Im Dom von Chartres sind die farbigen Figuren einer frühgotischen Verkündigung unmittelbar auf farblosen Rautengrund gesetzt und ein von einem Domherrn Thierry 1328 derselben Kirche geschenktes Fenster geht noch weiter: hier ist alles, Heiligenfiguren und Hintergrundmuster, ausschließlich in Graumalerei und Silbergelb auf weißes Glas gemalt. Das ist eine Form, die am Rhein erst im Beginne des 15. Jahrhunderts aufkommt. Man sieht aus diesen Beispielen, daß Frankreich die einheitlich geschlossene Farbenwirkung der Fenster als Ganzes schon aufgab, lang bevor der Fortschritt von der flächenhaften zur perspektivischen Darstellungsweise der Spätgotik dazu technischen Anlaß gab. □

Der Entwicklungsgang ist für den Anfang des 14. Jahrhunderts in Chartres [Dom und S. Peter], dann in Carcassonne, Clermont, Narbonne, Séez, Coutances und vor allem in Evreux und Rouen bis in die Spätgotik hinein zu verfolgen. □

Für ENGLAND ist die französische Glasmalerei wie in romanischer Zeit maßgebend geblieben. Die Verwandtschaft, namentlich mit der Schule von Rouen, ist von Westlake im einzelnen nachgewiesen worden. Als die bedeutendsten Denkmäler der Frühgotik führt er die Fenster im Dom und Kapitelhaus von York, in Exeter, Wells, Gloucester, Oxford [Merton College] und in der Abtei Tewkesbury an. □

Es ist kein Wunder, daß die Glasmalerei in ITALIEN nicht vor dem 14. Jahrhundert nachzuweisen ist und daß sie in viel beschränkterer Verwendung als in Deutschland auftritt, denn der italienische Kirchenbau mit seinen ausgedehn-

ten Wandmalereien bedurfte der Glasbilder nicht in dem Maße, wie die fensterreiche Gotik des Nordens. Die Kirche S. Francesco in Assisi besitzt die ältesten Glasgemälde Italiens aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Dann folgen 1334 ein großes Fenster von Giovanni di Bonino aus Assisi in Orvieto und weiterhin zahlreiche Werke in Florenz [Dom, Orsanmichele, S. Maria Novella und S. Croce]. Auch in Pisa, Mailand und Arezzo sind noch Scheiben des 14. Jahrhunderts erhalten. Die teils urkundlich, teils durch bezeichnete Arbeiten überlieferten Meisternamen weisen auf Assisi, Siena, Pisa, Florenz und Venedig als Betriebsorte. Daß die Glasmalerei mit der Gotik von Frankreich oder Deutschland her eingeführt wurde, ist ziemlich sicher. Aber viel mehr als die technische Belehrung hat die selbstbewußte Kunst Italiens nicht angenommen. Es ist bezeichnend, daß schon die ersten Denkmäler, die Fenster in Assisi, im Ornament und im Stil der Figuren von nördlichem Einfluß ganz unberührt erscheinen. Sie schließen sich vielmehr eng an die gleichzeitigen Wandmalereien dieser Kirche an.



□ Abb. 258: Hinterglasmalerei, Italien 14. Jahrhundert □

Mit einer anderen, ungleich bescheideneren Art der Glasmalerei ist Italien dem Norden vorangegangen. Es ist die HINTERGLASMALEREI, die zur Herstellung kleiner Andachtsbildchen und Anhänger, zu Einlageplatten in Kreuzen, Reliquienkasten und ähnlichem diente. Das Verfahren geht auf die antiken Goldgläser [vgl. S. 162, Abb. 141, 142] zurück. Durch Theophilus wissen wir, daß die Griechen zu seiner Zeit [um 1100] noch solche Gläser gemacht haben. Von Byzanz wurde die Arbeit wieder nach Italien übertragen. Die ältesten italienischen Hinterglasmalereien des 14. Jahrhunderts [Beispiele im Bargello, Louvre, Cluny; eine große Sammlung, besonders der späteren Zeit, im Turiner Museum] sind bereits technisch vereinfacht. Eine farblose Glasplatte wird auf der Rückseite mit Blattgold beklebt, aus dem die Zeichnung, meist Heiligenbilder, ausradiert ist [Abb. 258]. Sie ist anfänglich schwarz hinterlegt, dann auch farbig ausgemalt, wobei die Lichter zuerst aufgetragen werden müssen. Die Malerei wurde weder gebrannt, noch mit Überfangglas beschmolzen, da der Rahmen oder die Fassung die Rückseite der

Platten beschützte. In der folgenden Entwicklung gewinnt die farbige Hintermalung über die radierte Goldzeichnung die Überhand. Von der Spätgotik ab war die Gattung auch außerhalb Italiens weit verbreitet und wurde namentlich in Spanien und am Rhein mit Erfolg geübt. Zu künstlerischen Leistungen hat sie sich nach dem 16. Jahrhundert kaum mehr erhoben. □

5. DIE KUNSTSTICKEREI □

Das Zeitalter der Gotik führt die Stickerei zu einer Höhe und Vollendung der Nadelmalerei, die der Neuzeit künstlerische Steigerungen kaum mehr übrig ließ, obgleich das Mittelalter keineswegs alle technischen Möglichkeiten erschöpft hatte. □

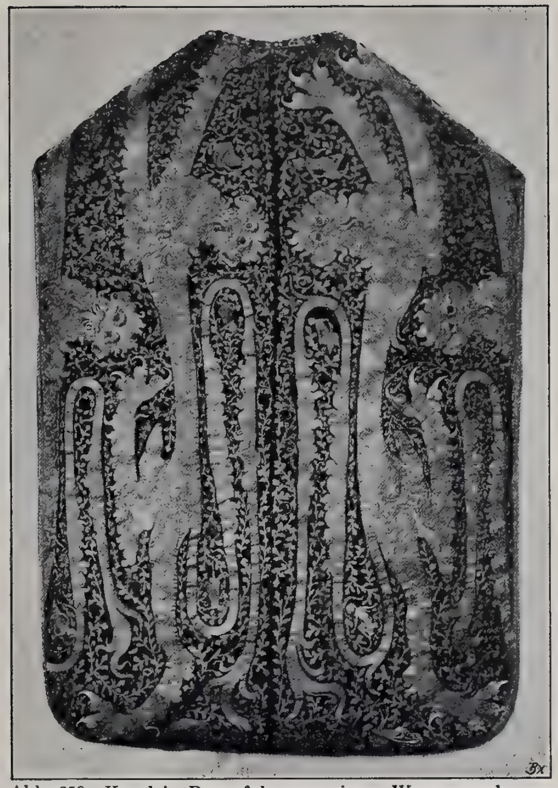


Abb. 259: Kasel in Braunfels, aus einem Wappenrock verschnitten □

Eine wesentliche Ursache des um 1300 sich vollziehenden raschen Aufschwungs lag in der Entstehung eines bürgerlichen Gewerbes berufsmäßiger Sticker und Stickerinnen, die in Paris, London, Florenz, in Burgund, Österreich, Köln und anderwärts bei großen Aufgaben die Mitarbeit namhafter Künstler sich sichern konnten. In Paris ist ein zunftmäßiger Verband von Berufsstickern und Stickerinnen schon am Ausgang des 13. Jahrhunderts verbürgt. In anderen Gegenden, wo urkundliche Nachrichten fehlen, weisen bezeichnete Werke auf bürgerliche Meister. So hat auf einem Altarbehang in Manresa [Spanien], der in 19 Bildern das Leben Christi schildert, der Verfertiger seinem Namen den Beruf zugefügt: Geri Lapi Rachamatore me fecit in Florentia. Und auf einem Altarbehang in Salzburg [um 1300] wird Seidlinus von Pettau als Meister genannt. □

Die Ausbreitung der Berufsstickerei hatte durchaus nicht das Ergebnis, daß die Pflege der Nadelarbeit in den Nonnenklöstern unterdrückt wurde. Aber die Klosterarbeit konnte mit der bürgerlichen Stickkunst doch nicht ganz Schritt halten. In Deutschland wenigstens, wo Klosterarbeiten des 14. Jahrhunderts noch reichlich vorhanden sind, kann man ziemlich deutlich merken, daß diese namentlich in der farbigen Bildstickerei auf einer tieferen Stufe stehen blieben. □

Von den gestickten Zimmerausstattungen und prunkvollen Festgewändern, wie sie der französische und burgundische Hof laut urkundlichen Berichten ausführen ließen, ist nichts mehr übrig. Nur ein zur Kasel verschnittener Wappenrock



□ Abb. 260: Englischer Mantel aus dem Syon-Kloster. South Kensington Museum. Um 1300 □

mit goldenen Leoparden, Ranken und Füllfigürchen auf rotem Grund im Schloß Braunfels [Abb. 259] ist als Überrest weltlicher Tracht aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zu nennen. □

Den Hochstand der frühgotischen Kunststickerei für kirchliche Zwecke bezeichnen die in beträchtlicher Zahl erhaltenen, in ganzer Fläche bestickten Chormäntel und die selteneren, künstlerisch mindestens ebenbürtigen Altarbehänge. [Die Hauptstücke sind zumeist in dem großen Tafelwerk über 'die Stickerei vom 11. Jahrhundert bis zur Neuzeit' von L. de Farcy veröffentlicht.] Die Chormäntel [Cappa, Pluviale] sind annähernd halbkreisförmig und mit einem kleinen Nackenschild, dem verkümmerten Überrest der Kapuze, versehen. Die Schließen solcher Mäntel kunstvoll zu gestalten, war eine beliebte Aufgabe der gotischen Goldschmiedekunst; ausgezeichnete Silberschließen des 14. Jahrhunderts bewahren die Kirchenschätze von Aachen, Tongern, Elten [vgl. Abb. 241]. □

Die Frühzeit der Gotik, nach 1250, teilte die Fläche der Chormäntel, wie es schon die romanische Stickerei [Mantel aus S. Blasien] getan hatte, in Kreise ein, welche biblische Bilder oder Heiligenlegenden umschließen. Beispiele dieser ältesten Art sind der Mantel des heiligen Bischofs Ludwig in S. Maximin [Dep. Var], das berühmtere, nach 1268 gearbeitete Pluviale mit Bildern von Päpsten, welches Nicolaus IV. 1288 seiner Vaterstadt Ascoli Piceno geschenkt hatte und ein Mantel in Anagni, der zur Schenkung Bonifaz VIII. von 1295 gehört. □

Bei der nächstfolgenden Gruppe, die noch vor 1300 zurückreicht, sind die Kreise durch gotische Vierpaßfelder ersetzt, die aneinander geschoben oder verschlungen die Gruppenbilder oder Einzelfiguren umrahmen [Abb. 260]. Die Chormäntel aus Daroca [Museum Madrid], aus dem englischen Kloster Syon [South Kensington Museum], im Museo civico zu Pisa, ein französischer Altarbehang in Toulouse und ein deutscher in Salzburg zeigen die Vierpässe in streng geschlossener Anordnung.



□ Abb. 261: Englischer Mantel in Bologna, 14. Jahrhundert □

Zwei englische Mäntel in Comminges [Dep. Haute Garonne], die Papst Clemens V. 1309 der Kirche S. Bertrand gab, sind bereits als freiere Übergangsformen zu betrachten. Vor den Kreisfeldern hatte die Vierpaßordnung den Vorzug einer zusammenhängenden Flächenmusterung voraus, aber sie teilte den Fehler der ersteren, daß die äußerste Bilderreihe durch die runde Mantelform beschnitten wurde. □

Eine befriedigende Lösung ergab erst die dritte Entwicklungstufe, welche die figürlichen Darstellungen in drei konzentrischen Reihen von Spitzbogennischen unterbrachte [Abb. 261]. Diese Gattung wurde im 14. Jahrhundert die vorherrschende und sie umfaßt die vollendetsten und reichsten Nadelmalereien der Frühgotik. Hierher gehören die wohlerhaltenen Chormäntel in Bologna [Museo civico], in Pienza, in der Laterankirche, im Dom von Toledo und die unvollständigen in Vich und in Pleasington [aus Mount S. Mary's College]. Natürlich wurden die Spitzbogenstellungen, wie vorher die Vierpaßordnung, in Deutschland und Frankreich auch für die Altarbekleidungen angewendet; ganz hervorragende Beispiele dafür sind in Chateau Thierry, im Berner Museum, in Dresden [Museum des Altertums-Vereins] und in Kloster Kamp am Niederrhein. □

Es ist sicher, daß die Stickkunst ENGLANDS in der Herstellung solcher frühgotischen Nadelmalereien Weltruf besaß und sowohl Frankreich wie Deutschland zu Ende des 13. und während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts überflügelte. Wiederholt stößt man in päpstlichen, fürstlichen und kirchlichen Schatzverzeichnissen dieser Zeit bei den Beschreibungen derartiger Chormäntel auf den Zusatz OPUS ANGLICANUM. Das bedeutet nicht, wie öfter angenommen worden ist, eine bestimmte, der Nadelkunst Englands eigentümliche Technik, sondern nur die Herkunft des Stückes aus England. Denn die technische Ausführung ist, auch bei den zweifellos englischen Stücken, wie den Chormänteln im Kensington Museum, in Pleasington, Comminges, Pienza, Vich und im Lateran nicht einheitlich, sondern sehr verschiedenartig. Die Figuren sind, um eine feine Abschattierung und Mo-

dellierung zu ermöglichen, in farbiger Seide flach gestickt, einzelne Gewänder zuweilen auch in Gold gearbeitet. Nur selten haben die Sticker sich die Arbeit dadurch erleichtert, daß die Gesichter und Hände auf weiße Seide gemalt wurden, wie das an dem englischen Mantel des Laterans und an dem französischen Altarbehang in Chateau Thierry geschah. Als Unterlage dient in der Regel starke Leinwand, ganz gedeckt durch einen gelegten Goldgrund, der in dichten Zickzacklinien oder in Rautenmustern von leichtem Relief niedergenäht ist. Dieser Regel stehen viele Ausnahmen gegenüber: bald ist der Leinengrund nicht mit Goldfäden, sondern mit farbiger Seide zugedeckt [Mantel aus Kloster Syon], bald ist statt der Leinwand ein glatter Seidenstoff [Marienmantel in Comminges, Kasel mit Vierpässen im Kensington Museum] oder ein Samtstoff [Mäntel in Pleasington und Vich, Antependium in Kloster Kamp] als Grundlage gewählt. In letzteren Fällen ist der Goldgrund fortgelassen. □

Man sieht schon aus den angeführten Denkmälern, daß alle diese Spielarten der Technik den englischen, französischen und deutschen Kunststickern gleichmäßig geläufig waren, wie ja auch der Wechsel von Kreisfeldern zu Vierpässen und Spitzbogenreihen sich auf dem Festland ebenso wie in England vollzogen hatte.

Immerhin lassen sich aus den englischen Mänteln und alten Schriftquellen einige augenfällige Merkmale des Opus anglicanum entnehmen: die Vorliebe für naturalistisches Tierornament und die ornamentale Umbildung der Bauformen. □

Im Schatzverzeichnis des heiligen Stuhls von 1295 hebt die Beschreibung eines englischen Mantels mit Heiligenbildern auf Goldgrund die Figuren von Vögeln und anderen Tieren besonders hervor. Und in der Tat sind an den Mänteln in Pienza, im Lateran, Bologna und Toledo teils die Borten, teils die Bogenzwickel mit Vögeln von merkwürdiger Naturtreue belebt; der Passionsmantel in Comminges zeigt außer den Vögeln noch Eichhörnchen, Katzen und andere Tiere, die auf den Blattranken herumklettern. Ebenso bezeichnend für die englische Arbeit ist bei den Mänteln mit Spitzenbogenreihen die Auflösung der Säulen bald in verschlungene Bänder [Comminges], bald in je zwei umeinander gewundene Blattranken [Vich], Eichenäste [Pleasington] oder gedrehte stabartige Bildungen [Lateran, Pienza]. Auch für dieses Merkmal gibt es eine schriftliche Beglaubigung: in einem Schatzverzeichnis Philipps des Kühnen von 1404 heißt es bei der Beschreibung eines älteren englischen Mantels, daß die Apostel in Tabernakeln [d. h. Spitzbogennischen] stehen, die aus zwei Stämmen von Bäumchen gebildet sind. Einfache, glatte Säulen, wie an den Mänteln in Bologna und Toledo, sind seltener; in diesen Fällen ist die englische Arbeit durch den Stil der Figuren und die Vögel gesichert.

Aus diesen Kennzeichen, die auf keiner erweislich festländischen Stickerei vorkommen, ergibt sich als sichere Tatsache, daß fast alle frühgotischen Chormäntel mit Bildern in Vierpässen und Spitzbogen wirklich in England gemacht sind. Die Blütezeit des Opus anglicanum hat das 14. Jahrhundert nicht überdauert. Späterhin wurde die Kunst handwerksmäßig betrieben. Die zum Schmuck der Kirchengewänder bestimmten Stickereien, Engel, Sterne, Adler, heraldische Lilien, spätgotische Blüten und dergleichen wurden als lose Teile auf Vorrat gearbeitet und nach Bedarf und Bestellung auf Samtgrund befestigt. □



Abb. 262: Ausschnitt aus dem Antependium des Jacopo Campi in Florenz, 1336

In Italien war FLORENZ der berühmteste Sitz der Kunststickerei. Das Opus florentinum war namentlich in Frankreich geschätzt und in fürstlichem Besitz und Kirchen reich vertreten. Die kostbarste und umfangreichste Nadelarbeit des 14. Jahrhunderts, von der uns Schriftquellen berichten, eine Altarbekleidung des Doms in Chartres, hatte der Herzog von Berry 1378 in Florenz ausführen lassen, wahrscheinlich nach französischer Vorlage, da die Mitglieder des Königshauses darauf dargestellt waren. Das beste erhaltene Werk ist der Altarbehang mit der Marienkrönung, vierzehn Heiligen unter Spitzbogen und dem Marienleben in der Borte, den Jacopo Campi 1336 gefertigt und bezeichnet hat [Arazzimuseum in Florenz; Abb. 262]. Er rechtfertigt vollauf den Ruhm der Florentiner und übertrifft weit das schon genannte Werk des Geri Lapi und die Antependien in Pisa [Museo civico], Zara, Veglia, Tarragona und im South Kensington Museum. Die italienischen Sticker haben ihren englischen Genossen manches abgelernt; im Stil der Bilder aber folgten sie immer der heimischen Malerei, nicht der Gotik des Nordens.

Mit den französischen Stickereien der Frühgotik hat die Nachwelt gründlich aufgeräumt. Trotzdem lassen sich dieselben Entwicklungstufen wie in England feststellen. Es genügt, drei größere Stücke als Beweise anzuführen: Den Mantel in S. Maximin mit Kreisbildern aus dem 13. Jahrhundert, das Antependium von Toulouse mit Vierpaßfeldern und den — unvollständigen — Altarbehang in Chateau



□ Abb. 263: Abschnitt des Königsfeldener Antependiums in Bern. Vor 1357 □

Thierry mit der Marienkrönung und ein paar biblischen Bildern unter Spitzbogen. Ein Meisterwerk bezeichnet dann den Übergang zur Spätgotik und den Anfang der Reliefstickerei: es ist das Triptychon des Museums von Chartres mit einer Pietas zwischen Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina. □

So weitreichenden Ruf wie England und Florenz hat DEUTSCHLAND mit seinen Stickereien nicht errungen. Und doch gibt es genug deutsche Nadelmalereien, die den Leistungen der anderen Länder vollkommen gewachsen sind. Der Salzburger Altarbehang Seidlins von Pettau ist den englischen Mänteln technisch gleichwertig, an Bilderreichtum überlegen. Nur etwas überladen, denn der Meister hat nicht nur die 14 Vierpaßfelder, sondern auch die Zwischenräume mit den Bildern des Lebens Christi allzu dicht gefüllt. Im weiteren Verlauf, als die Einteilung der Bilder in Spitzbogenreihen aufkommt, streben auch die deutschen 'Goldnater' oder 'Seidennater' im Wettbewerb mit der Malerei nach vollkommen bildmäßiger Wirkung. Wie weit sie es darin brachten, zeigen — von vielen kleineren Arbeiten abgesehen — die Altarbehänge aus Pirna und Königsfelden. Der erstere [Museum Dresden] gleicht in der Anordnung dem Antependium Jacopo Campis: an die Marienkrönung in der Mitte schließen sich seitlich je fünf Heilige unter Baldachinen auf Goldgrund, der nach Art der Glasmalerei in Rauten mannigfach gemustert ist. Das schöne Werk wird mit Prag in Verbindung gebracht, wo in der Tat hervorragende Stickereien geschaffen worden sind. Vier Albenbesätze des Prager Doms und ein Kaselbesatz im Brünner Gewerbemuseum mit den trauernden Frauen am Kreuzfuß sind die besten Beispiele der Prager Schule aus dem späteren 14. Jahr-

hundert. Das Antependium, welches Bischof Albrecht II. von Österreich [gestorben 1357] nach Königsfelden stiftete [Museum Bern], ist fortgeschrittener. Es enthält auf Goldgrund sieben Gruppenbilder unter Baldachinen, die bereits perspektivisch durchgeführt sind [Abb. 263]. Der Altarbehang in Kloster Kamp wirkt weniger bildmäßig, weil die flach behandelten Bauformen und die paarweis unter sieben Bogen eingestellten Heiligen sich schärfer von dem grünen Samtgrund abheben. Die Vorzüge des Stückes liegen in der klaren Anordnung und überaus reizvollen Zeichnung der schlanken Figuren [Abb. 264].

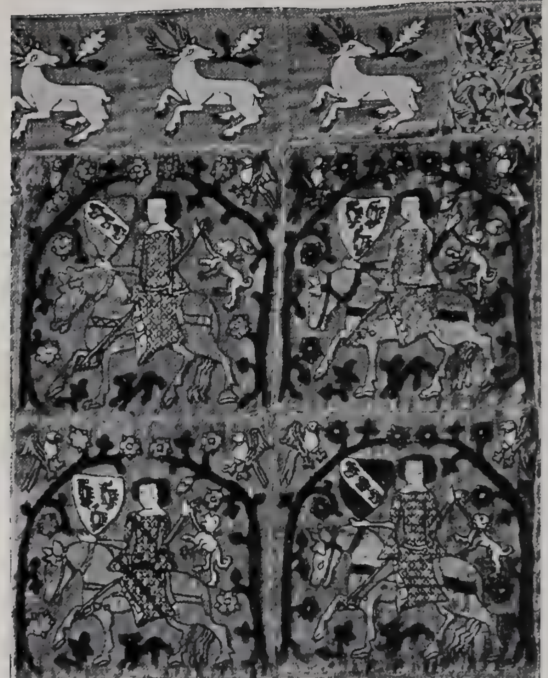


Abb. 264: Ausschnitt aus dem Altarbehang in Kloster Kamp

Die Erzeugnisse der NONNENKLÖSTER und des Hausfleißes geben ein ganz anderes Bild. Vorhanden sind aus dem 14. Jahrhundert zumeist Altarbekleidungen und größere Decken, die wohl als Wandbehang in Kirchen oder Wohnräumen dienten. Der Grundstoff ist fast immer grobes Leinen. Wenn die Stickerei in Seide ausgeführt ist, so bleibt der Leinengrund rings um die Bilder in der Regel ungedeckt sichtbar; wurde mit farbiger Wolle gestickt, an der man nicht zu sparen brauchte, so sind Bilder und Hintergrund völlig bedeckt, so daß eine teppichartige Wirkung entsteht. Der Goldfaden, der bei den vorher besprochenen Kunststickereien so breiten Raum beansprucht, ist bei den Klosterarbeiten nur selten und sehr sparsam verwendet. □

Eine stattliche Zahl solcher Seidenstickereien auf Nesseltuch, teils mit biblischen Bildern und Heiligengeschichten, teils mit heraldisch stilisierten Tieren, Wappen oder Figuren in Vierecken und Kreisen besitzen die Museen in Hannover, Braunschweig, Wernigerode und Berlin, das Frauenstift Marienberg bei Helmstedt, der Dom in Halberstadt und die Michaelskirche in Hildesheim. Zu dem Altarbehang der letzteren gehört der Hildesheimer Chormantel des South Kensington Museums mit Marterbildern. □

Das auffälligste Merkmal der Klosterarbeit liegt in der Behandlung der Innenzeichnung. Von einer kunstvollen Schattierung und Modellierung der Gewänder,


Abb. 265: Ausschnitt einer Stickerei. Museum Braunschweig

wie sie die Nadelmalereien der Berufssticker auszeichnet, ist hier keine Spur. Zuweilen sind die Gewandfalten durch schwarze Linien in die unschattierten Farbflächen eingestickt. Häufiger aber sind die Gewänder ohne jegliche Gliederung mit einem gerauteten oder geschachten Flachmuster aus Sternen, Rosetten oder Hakenkreuzen [vgl. Seite 297] ausgefüllt [Abb. 265 und 266]. Figuren größeren Maßstabs wirken durch diese ungegliederte Musterung gradezu unförmig. Ein sehr lehrreiches Beispiel dafür ist der große Altarbehang des Berliner Kunstgewerbemuseums, dessen Mittelstück den Marientod in figurenreicher Gruppe darstellt. Auf diesem Werk sind die beiden Arten der Gewandbehandlung, mit dunkel eingestickten Umrißlinien und Flachmustern, neben einander angewandt. Die nadelkundigen Nonnen füllten mit solchen Mustern nicht nur die Gewänder, sondern auch die Säulen und Baldachine, ja sogar Tiere aus [Altardecken in Halberstadt und Hannover]. □

Es scheint, daß diese anspruchslose Art der Klosterstickerei nicht bloß in Deutschland geübt worden ist. Auf einem Altarbehang des Clunymuseums aus der Zeit um 1300 sind die Gewänder ebenfalls gestreift und gerautet, obwohl Stil und Technik des aus Mecheln stammenden Stückes nicht für deutsche Arbeit sprechen. □

Die Fortschritte der Berufsstickerei gingen übrigens an den Klöstern nicht ganz spurlos vorüber. Zuweilen erhoben sich auch die Nonnen zu Nadelmalereien, die an die Goldnaterwerke wohl heranreichen. Als Beweisstück ist der Altarbehang des Berner Museums anzuführen, den Agnes von Ungarn im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts für ihr Kloster Königsfelden, und wahrscheinlich an Ort und Stelle, fertigen ließ. Hier stehen auf rotem Samtgrund Figuren mit flach gerauteten Gewändern neben solchen mit tadellos gezeichnetem Faltenwurf [Abb. 267]. Vermutlich haben in diesem Fall die in Königsfelden arbeitenden Glasmaler mit einer Vorzeichnung nachgeholfen. □

Die Stickerei mit farbiger WOLLE auf Leinen ist, wie der Wandteppich von Bayeux [vgl. S. 255] lehrt, in den germanischen Ländern uralt. Aus spätromanischer Zeit besitzt der Louvre einen Altarbehang mit der Martinslegende in Kreisfeldern. Das 14. Jahrhundert führt uns wieder in die sächsisch-thüringischen Lande. Das

ehemalige Nonnenkloster Wienhausen bei Celle bewahrt nicht weniger als sieben Bildstickereien in Wolle aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Die Reihe beginnt mit dem 4 m langen Tristanteppich aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dessen drei Bildreihen übereinander geordnet und durch Wappen getrennt sind. Daran schließen sich Decken mit Jagdbildern [um 1390], mit Heiligengeschichten und verwandte Stücke im Welfenmuseum. Das Fortleben der Gattung ist weiterhin an einer Reihe figürlich verzierter Fußbodenteppiche ähnlicher Arbeit im Kloster Lüne [bei Lüneburg] und an zwei Decken mit neutestamentlichen Bildern [15. und 16. Jahrhundert] im Erfurter Ursulinerinnenkloster zu verfolgen. Die Zeichnung ist altertümlich und flächenhaft, die Kunst im ganzen gering. □

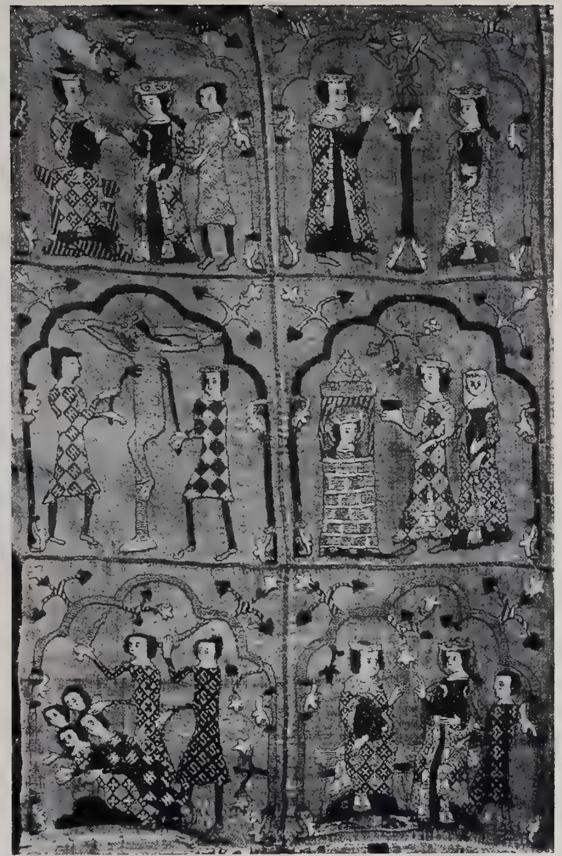


Abb. 266: Ausschnitt einer Stickerei im Stift Marienberg

Aus Süddeutschland gibt es einige höherstehende Wollstickereien. So eine Decke im Erfurter Dom, mit 26 Bildern aus der Geschichte Tristans und Isoldens [um 1380], die aus einem Würzburger Kloster stammt. Hier ist der Leinengrund wie bei den Seidenstickereien ungedeckt. Vollausgestickt ist ein fast 5 m langer, aber schmaler Wandbehang aus dem Kloster Adelhausen im Museum von Freiburg in Baden. Er trägt das Wappen des Freiburger Ratsherrn Johannes Malterer [erste Hälfte des 14. Jahrhunderts] und schildert in neun Vierpässen die List und Macht der Frauen an Beispielen aus der jüdischen, griechischen, römischen und deutschen Sage. □

Eine vornehmlich deutsche Gattung bilden die WEISSSTICKEREIEN auf Leinen, die in mancher Hinsicht, wie in der Flachmusterung der Gewänder, den sächsischen Seidenstickereien gleichen. Auch hier bleibt der Hintergrund ungedeckt mit dem Erfolg, daß das in stärker gebleichtem Garn gestickte Muster sich reliefartig abhebt. Die besten Werke der Art [in Schloß Braunfels] haben die Nonnen des Klosters Altenberg an der Lahn geschaffen. An die früher erwähnte spätromanische Altardecke reihen sich zwei frühgotische, ungefähr 4 m lange Decken mit ungewöhnlich gut gezeichneten Heiligenfiguren, einmal unter Rundbogen, das andere Mal auf einem von Ahornzweigen durchzogenen Grund. Die Nonnen Sophia,

Hadewigis und Lucardis haben die eine Decke bezeichnet. Etwas älter [vor 1300] ist das Antependium mit Maria Magdalena im Museum von Wernigerode [Abb. 268]. Den niedersächsischen Stil vertritt am besten ein Altarbehang des Klosters Marienberg bei Helmstedt [um 1300]. Eine rheinisch-westfälische Gruppe von Weißstickereien, in welche die mit biblischen Bildern und Heiligen in Vierpässen auf Rankengrund gemusterten Chorpultdecken der Wiesenkirche zu Soest, in Xanten, im Germanischen Museum und Bruchstücke in Paderborn, Laer und im Berliner Kunstgewerbemuseum gehören, fällt bereits in den Ausgang des 14. Jahrhunderts. □



Abb. 267: Ausschnitt aus dem Altarbehang der Agnes □ von Ungarn in Bern □

6. WIRKTEPPICHE UND GEWEBE

Im romanischen Zeitalter, als die Wirkerei von Wandteppichen noch vornehmlich der Kirche diente, war sie mit Sicherheit nur in Deutschland als ein Zweig der Klosterkunst nachzuweisen [vgl. S. 298]. Während der Gotik aber verschiebt sich der Schwerpunkt dieses weltlich gewordenen Gewerbes mehr und mehr nach Nordfrankreich, Flandern und Brabant. Bald nach 1300 werden Teppichwirker in Paris und Arras genannt, 1340 besteht eine Körperschaft der 'Tapitewevers' in Brüssel, dann erscheinen sie in Tournai [1352], Valencienne, Lille, Douai. Das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts sieht in Arras und Paris schon den Beginn jener glänzenden Entfaltung, welche die Bildwirkerei der Spätgotik über die Grenzen des Kunstgewerbes hinaushebt und der Malerei zur Seite stellt. □

Die Verschiebung nach dem Westen hing ohne Zweifel mit der außerordentlichen Steigerung des künstlerischen Aufwands zusammen, der im 14. Jahrhundert den französischen Hof, im 15. den burgundischen auszeichnete. Durch ihre fürstlichen Aufträge entstanden die großen Teppichfolgen mit dem trojanischen Krieg, den Geschichten des Königs Alexander, des Franken Chlodwig und Karls des Großen, mit mythologischen und Heldensagen, mit Allegorien wie den Tugenden und Lastern. Die französischen und burgundischen Schatzverzeichnisse geben Kunde von Hunderten solcher Teppiche, die im 15. Jahrhundert das unentbehrlichste Hilfsmittel jeder weltlichen oder kirchlichen Schaustellung und Prachtentfaltung geworden waren. □

ARRAS verdankte den Aufstieg zu der führenden Stellung, welche die Stadt bis zu ihrer Zerstörung im Jahre 1477 sich wahrte, zum guten Teil der Gönnerschaft



□ Abb. 268: Weißstickerei im Museum zu Wernigerode, vor 1300 □

Philipps des Kühnen von Burgund, der 1369 Flandern erworben hatte. Der Ruf der Teppiche von Arras, die nicht nur aus Wolle, sondern auch aus Seide und Goldfaden gewirkt waren, ging durch die Welt und der Name der Stadt wurde im Ausland die Gattungsbezeichnung für Wirkteppiche überhaupt. Als der Sohn Philipps des Kühnen 1396 bei Nikopolis in türkische Gefangenschaft gefallen war, da beanspruchte der Sultan Bajazid zum Lösegeld auch Teppiche von Arras und er erhielt eine Folge mit den Taten Alexanders des Großen. □

So groß noch die Menge spätgotischer Wirkteppiche ist, so wenig hat sich von flandrischer und französischer Arbeit aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Nur die Folge des Doms von Angers mit apokalyptischen Bildern enthält einige vor 1400 entstandene Stücke. Sie wurden 1376 im Auftrag Ludwigs von Anjou begonnen; Hennequin von Brügge, Hofmaler Karls V. von Frankreich, lieferte die Vorlagen mit Benutzung einer alten Bilderhandschrift und der berühmteste Pariser Teppichwirker dieser Zeit Nicolas Bataille übernahm die Ausführung. Im Gegensatz zu den gleichzeitigen deutschen und allen späteren Teppichen heben sich hier die Figuren wie bei den romanischen Rücklaken in Halberstadt von ungemustertem Grunde ab. □

DEUTSCHLAND kann so weitberühmte Betriebsorte wie Arras, Brüssel, Paris nicht ins Feld führen. Dafür hat es den Vorzug eines reichen Bestandes frühgotischer Denkmäler. Sie sind freilich anspruchsloser als die golddurchwirkten Erzeugnisse der höfischen Kunst des Westens, denn die deutsche Wirkerei wurde nicht in gleichem Maße durch großartige Aufträge prachtliebender Herrscher gefördert. Die riesigen Abmessungen der flandrischen 'Tapis de salle' waren in Deutschland nicht üblich. Man blieb hier bis zum Ausgang der Gotik bei den langen,

aber ziemlich schmalen Rücklaken, die in den Kirchen über den Chorstühlen oder als Antependien, im Wohnhaus über den Möbeln oder dem Getäfel aufgehängt wurden. Die Gattung ist im Regensburger Rathaus, in den Museen von Basel, Nürnberg, Berlin, Freiburg, im Dom von Mainz, der Marienkirche in Gelnhausen und in S. Lorenz zu Nürnberg am reichsten vertreten. Auch die Museen in Sigmaringen, Wien, München, South Kensington, Frankfurt [Kunstgewerbemuseum], Brüssel, Mannheim, Donau-Eschingen, die Kirchen in Villingen, Wallerstein, Maihingen, Halberstadt besitzen einzelne, zum Teil hervorragende Stücke. □

Aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammt nur ein ornamentaler Wirkteppich des Freiburger Museums mit regelmäßig wiederholten Drachen und Vogelpaaren in verschlungenen Vierpaßfeldern. Der Marienteppich derselben Sammlung, mit der Verkündigung, Heimsuchung und der Anbetung der Könige, ist nach Tracht und Haltung der Figuren um 1350 anzusetzen; in die nächstfolgenden Jahrzehnte fallen die langen Rücklaken mit Waldmenschen im Regensburger Rathaus, der Apostel- und der Katharinenteppich der Lorenzkirche in Nürnberg und vielleicht noch die große Bildwirkerei des Germanischen Museums, auf der Spiele und Unterhaltungen einer vornehmen Gesellschaft in burgenreicher Landschaft dargestellt sind. □

Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Blütezeit, welche die große Mehrzahl der erhaltenen Denkmäler geliefert hat. Danach werden die deutschen Wandteppiche wieder seltener, wahrscheinlich weil die Großbetriebe von Flandern und Brabant mit ihrer Massenausfuhr die deutsche Wirkerei bedrängten und lahm legten. Die letztere ist aber trotz des harten Wettbewerbs nicht in Nachahmung des Westens verfallen. Ihre Werke blieben rein deutsch und selbständig bis zum Ende des Mittelalters, echte Zeugen einer alteinheimischen und bodenständigen Kunst. □

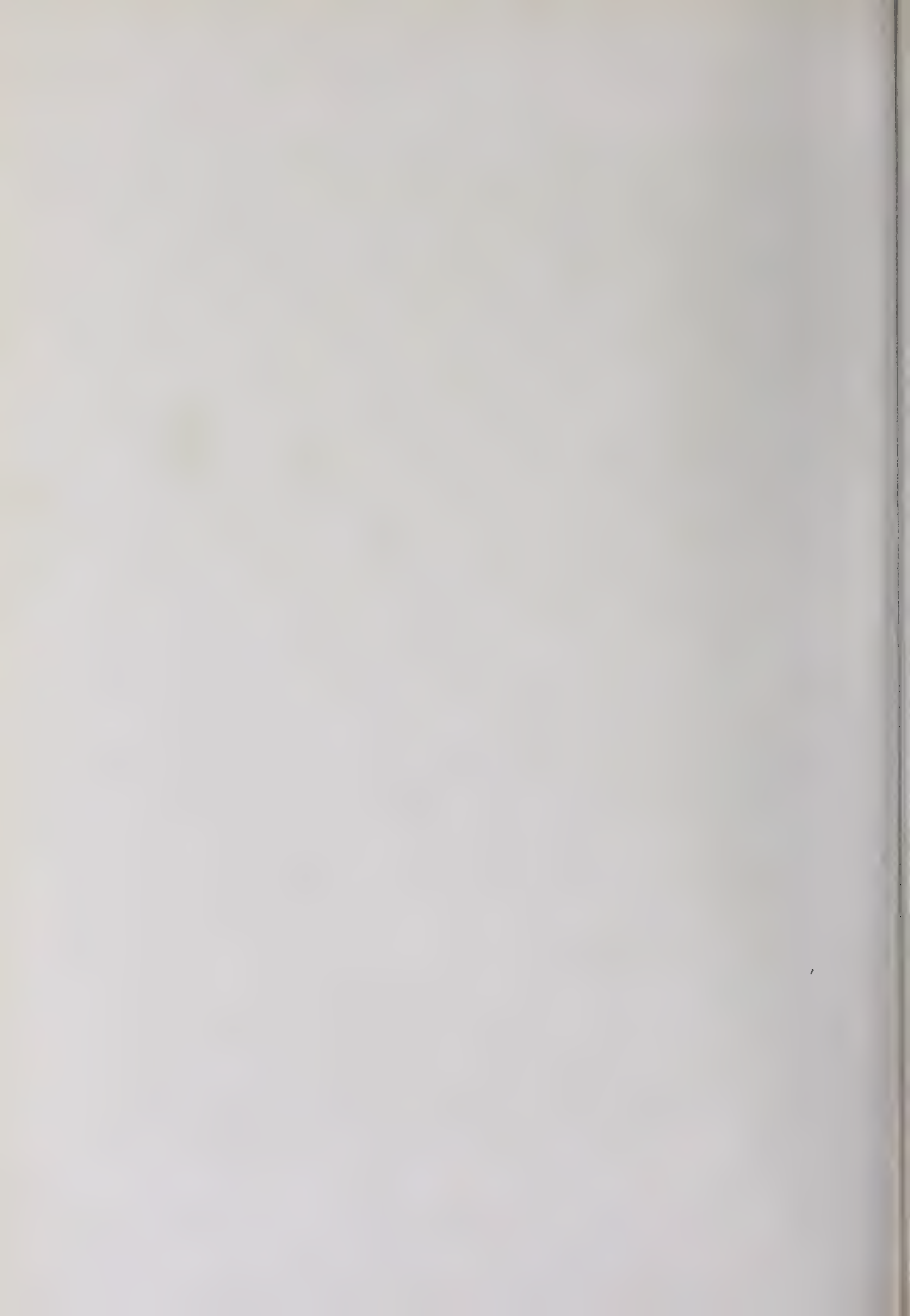
Wenn man von den Altarbehängen [Gelnhausen, Villingen, München, Freiburg] absieht, so sind weltliche Darstellungen viel häufiger als kirchliche. Wir finden Liebespaare beim Impfen und Pfropfen blühender Hollerbäume [Basel, Kunstgewerbemuseum Frankfurt, Cluny] und bei geselligen Spielen, die Frau Venus und den getreuen Eckart, den Kampf der Laster gegen die Veste der Tugenden [Rathaus Regensburg], die Berennung der Minneburg [Teppich auf der Wartburg], Ackerbau und Jagden [Dom Mainz], auch Nachklänge der ritterlichen Dichtung älterer Zeit. So enthält ein 6 m langer Wandbehang in Sigmaringen, den ein Teppich des Kensingtonmuseums ergänzt, die rührende Liebesgeschichte des Wilhelm von Orleans und der englischen Königstochter Amelie nach einer um 1241 entstandenen Dichtung Rudolfs von Ems. □

Die Figuren tragen bald die reiche Zattel- und Schellentracht der Zeit um 1400, bald sind sie als behaarte Waldmenschen [siehe Tafel] gestaltet, die als Vertreter des Naturlebens sich damals allgemeiner Beliebtheit erfreuten [Beispiele in Regensburg, Brüssel, Mainz, Frankfurt, Klagenfurt]. Sie stehen in der Regel auf blumigen, von Hasen und Hündchen belebten Wiesen; der Hintergrund ist mit Blütenzweigen [Marienteppich in Freiburg], stilisierten Ranken gleich den Damastmustern gotischer Glasgemälde [Sigmaringen, Basel], mit Bäumen [Mainz] oder mit den



DEUTSCHER WIRKTEPPICH · ANFANG 15. JAHRH.
IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU FRANKFURT a. M.







□ Abb. 269: Gewirkter Altarbehang in München. Um 1500 □

Flachornamenten gewebter Stoffe [Cluny, Frankfurt, vgl. die Tafel] gefüllt. Der oben erwähnte Teppich des Germanischen Museums versucht schon um 1400 eine Landschaft mit Burgen und Wäldern im Hintergrund wiederzugeben; eine richtig vertiefte Raumwirkung wird aber erst um 1500 in den Altarbehängen zu Gelnhausen und im Münchener Museum erreicht. Selten fehlen den deutschen Teppichen die flatternden Spruchbänder, die in großen Bogen die Figuren einrahmen.

Über die Herstellungsorte ist genaues nicht überliefert. Nur das ergibt sich völlig klar aus der oberdeutschen Sprache der Inschriften, daß SÜDDEUTSCHLAND den Norden überflügelt hatte. Die Gleichartigkeit der Trachten und der Spruchbänder, die häufige Wiederholung verwandter Darstellungen macht zunächst den Eindruck, daß die meisten deutschen Wirkteppiche der Gotik einen gemeinsamen Ursprung haben. Man muß aber doch eine Mehrzahl von Betriebsorten annehmen. Daß Nürnberg einer davon war, ist dem Stil der Rücklaken in S. Lorenz, den Stifterwappen der Volkamer und Schürstab auf einem Kirchenteppich mit dem jüngsten Gericht im Germanischen Museum und den Stifterbildern der Geuder [vor 1407] auf einem Teppich des Wiener Kunstgewerbemuseums zu entnehmen. Dann kann das Gebiet des Ober- und Mittelrheins [Basel und Mainz] einen beträchtlichen Anteil für sich beanspruchen. In Basel sind berufsmäßige Teppichwirkerinnen durch die Steuerlisten um 1450 nachgewiesen. Es scheint, daß neben dem Gewerbe sich in Deutschland auch die Klosterkunst auf diesem Feld noch lange betätigt hat. Darauf deutet ein spätgotischer Altarbehang im Bayrischen Nationalmuseum mit der Anbetung der Könige [Abb. 269], auf dem zu Füßen der Muttergottes in kleinem Maßstab eine Nonne vor ihrem aufrechten Wirkstuhl dargestellt ist. □

An der Bildwirkerei war ITALIEN im Mittelalter noch nicht beteiligt, aber es hat durch seine SEIDENWEBEREI dem abendländischen Kunstgewerbe die wichtigste Gebietserweiterung dieses Zeitalters verschafft. □

In Sizilien und Süditalien [Salerno, Amalfi] war die Seidenweberei schon längst ansässig; sie hatte aber hier auch unter Normannen und Hohenstaufen ihre byzantinisch-sarazenische Art nicht eingebüßt. Der Zeitpunkt, wann sie nach Ober-

italien vordrang, ist genau nicht zu begrenzen. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab werden zwar vereinzelt Stoffe von Genua, Venedig und Lucca erwähnt, die Entwicklung eines abendländischen Stils in den Seidenmustern beginnt jedoch kaum vor dem 14. Jahrhundert. □



Abb. 270: Kasel aus italienischer Seide des 14. Jahrhunderts. □ Dom zu Halberstadt □

Die Stadt Lucca, der der Pisaner Levantehandel den Rohstoff aus Persien und Vorderasien besorgte, hatte bis in das 15. Jahrhundert die Führung. In den Besitzverzeichnissen und sonstigen Urkunden des 14. Jahrhunderts werden die Luccheser Stoffe am allerhäufigsten genannt. An Ruf haben sie jedenfalls die gleichzeitigen und vielleicht gleichwertigen Gewebe von Venedig, Florenz, Mailand, Bologna, Genua übertroffen. Die Arbeiten der verschiedenen Städte von einander zu unterscheiden, ist nicht möglich. Denn bezeichnete Stoffe gibt es nicht und die Schriftquellen geben dafür keinen genügenden Anhalt. Die Ansicht, daß flandrische Städte wie Brügge und Gent im 15. Jahrhundert an der abendländischen Seidenweberei mitgeschaffen hätten, ist aufgegeben, da keinerlei Beweise vorliegen. Von Spanien abgesehen, dessen Kunstweberei erst gegen Ende des Mittelalters vom sarazenischen Stil sich lossagte, hat im Abendland Italien allein die ganze Fülle der herrlichen Brokate, Samt- und Seidenstoffe der Gotik und der Frührenaissance hervorgebracht. □

Vor dem Auftreten der Gotik war die Selbständigkeit der italienischen Musterzeichner sehr gering. Sie hielten sich zunächst an die sarazenischen Vorbilder, so genau, daß die ältesten italienischen Stoffe von den orientalischen kaum abzusondern sind. Die byzantinische Weberei hatte damals ihre alte Bedeutung für Europa verloren; nach dem Zusammenbruch von 1204 war sie von Vorderasien überholt worden. □

Auch im 14. Jahrhundert, als die italienischen Webemuster sich allmählich im Sinne der Frühgotik wandelten und weiterhin noch in den Granatapfelmustern der Spätgotik blieb ein sehr reichlicher Zusatz orientalischen Geistes, in der Musterverteilung wie in den Einzelheiten, gewahrt. Diese bereitwillige und langdauernde Hingabe der Italiener an das Morgenland hatte ihre guten Gründe. Die Webekunst Vorderasiens und insbesondere Persiens hatte im 13. Jahrhundert, zur Zeit der mongolischen Eroberung und auch späterhin unter Timur, eine Menge chinesischer Elemente aufgenommen und mit diesen die ostasiatische Neigung zu naturalistischer Bildung von Tier- und Pflanzenornamenten. Der chinesische Natura-

lismus, abgeschwächt durch die muslimische Verarbeitung, begegnete in Italien einer gleichgestimmten Richtung, dem Naturalismus der Frühgotik. Er fand daher offene Arme. □

In den italienischen Stoffen des 14. Jahrhunderts sind chinesische Motive, wie das Khilin [vgl. Abb. 270], Drachen, Wolkenbänder, zumeist mißverstanden, oft genug zu finden. Ihre Häufigkeit darf aber nicht zu einer Überschätzung des chinesischen Einflusses auf die Ornamentik des Abendlandes verführen. Der Naturalismus der Frühgotik hatte sich schon vorher in der Baukunst des Nordens und in den von ihr abhängigen Gewerben ganz selbständig und unbeeinflußt von Ostasien entwickelt. Die Gotik, nicht China, gab dann die stilbildende Kraft, die im Laufe des 14. Jahrhunderts die sarazenischen Muster in italienische verwandelte. □

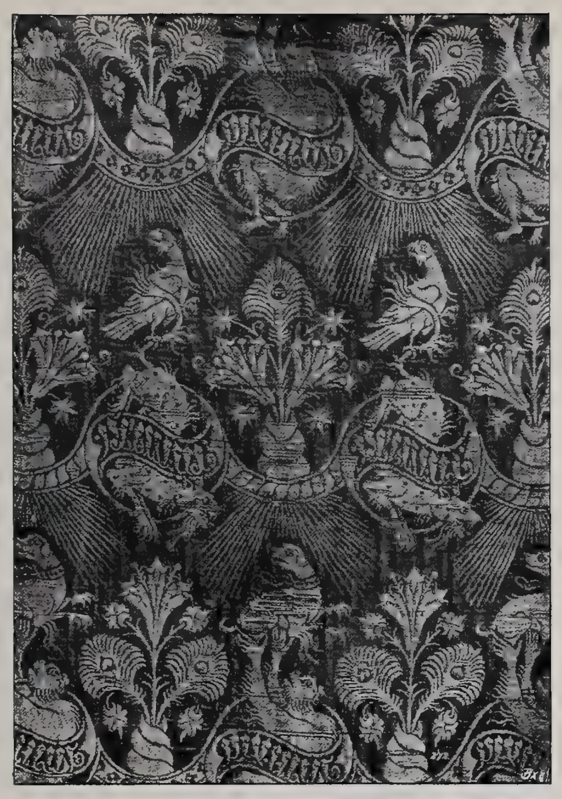


Abb. 271: Seidenstoff des 14. Jahrhunderts. In Stralsund

Was die Seidenmuster dieser Zeit von den älteren der byzantinisch-orientalischen Richtung unterscheidet, ist neben dem Naturalismus vor allem die Auflösung der festen, in Kreisfelder gebundenen Flächenteilung [vgl. Abb. 162, 163]. Die freie Anordnung beherrscht das Feld und sie versteigt sich gelegentlich zu Zusammenstellungen, die fast landschaftlich wirken. Der offenen Musterung kommt nun die höchst fruchtbare Erfindung der Zeichner fördernd entgegen. Keine Folgezeit verfügte in der Seidenweberei wieder über einen solchen Reichtum an Motiven, wie ihn die Vermählung orientalischer und frühgotischer Phantasie im 14. Jahrhundert erzeugte. Die Kasel in Halberstadt [Abb. 270] mit der von Seepferdchen umspielten Wasserburg, dem aus dem chinesischen Khilin entstandenen Fabeltier, dem Adler im Gehege auf der Krone eines Baumes, ist ein aus der Menge herausgegriffenes Beispiel. Mit Vorliebe werden die Einzelheiten des Musters zu einer belebten Handlung mit einander verbunden. Die Löwen, Adler und Falken, die sich auf Rehe, Hirsche oder Reiher stürzen, sind als Überbleibsel der altpersischen Jagdbilder ohne weiteres erklärlich. Seltsamer sind die Zusammenstellungen von Burgen und Segelschiffen, Brunnenbecken und Bäumen mit allerlei Tieren, die in Gehegen gehalten oder an Halsbändern gefesselt sind. Sehr oft sieht man Sonnenstrahlen hinter einer Wolke hervorbrechen, ein merkwürdiges

Beispiel, wie ein für Europa unverständliches ostasiatisches Symbol eine grundverschiedene Bedeutung erhalten konnte. Der Sinn dieser wundervoll gezeichneten und in tadellos reinen Umrissen gewebten Muster ist noch nicht erklärt. Es ist sehr bemerkenswert, daß auch die gleichzeitigen Beschreibungen der Stoffe in europäischen Verzeichnissen keinerlei Erklärung, sondern nur eine Aufzählung der Einzelheiten zu geben wissen. Man darf daraus wohl schließen, daß die ursprüngliche Erfindung zumeist dem Morgenland gebührt, wofür ja auch die häufigen, noch im 15. Jahrhundert wiederholten Reste arabischer Inschriften sprechen [Abb. 271]. □

Den Italienern verblieb die Aufgabe, die Einzelheiten der Muster im Sinne des frühgotischen Naturgefühls umzuzeichnen. Man sieht an vielen Stücken, wie aus der sarazenischen Palmette Bäume entstehen, die durch ihre Blätter als Eichen, durch die Früchte als Granatbäume gekennzeichnet sind; wie die Blätter und Ranken der Arabesken mehr und mehr die abendländischen Formen der Weinranke, der Eichen und Rosen annehmen, die gleichen Formen, die in der frühgotischen Glasmalerei und Teppichwirkerei Deutschlands vorkommen. Schon um 1300 fangen die Italiener an, rein frühgotische Bildungen, wie Vierpässe mit heraldischen Adlern, Zwitterfiguren [Beispiele im Wiener Kunstgewerbemuseum], stilisierte Lilien [Museum Lyon] in sonst sarazenische Muster einzufügen. Auf einem um 1380 gewebten Stoff ist die Frau Venus zwischen ihren Verehrern dargestellt, ganz ähnlich dem Wirkteppich des Regensburger Rathauses. Der Vorgang der Umbildung ist bei der Masse der Denkmäler gut zu verfolgen, weil diese bilderreichen Stoffe bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gewebt worden sind, obwohl die bevorzugte Schöpfung der Spätgotik, das Granatapfelmuster, schon um 1420 in reifer Form einsetzt. □

Die frühgotischen Seidenstoffe sind zumeist leichte Gewebe, die auch durch den reichlich verwendeten Goldfaden nicht an Schmiegsamkeit verlieren. Denn der Goldfaden dieser Zeit ist noch das sogenannte cyprische Gold oder or battu, das heißt Blattgold auf dünnstem Pergament um einen Seidenfaden gewickelt. Erst im 15. Jahrhundert überwiegen die schweren prunkvollen Samtgewebe mit metallischem Goldlahn. □

7. HOLZARBEITEN, ELFENBEIN, LEDER □

Die Holzschnitzerei für kirchliche Zwecke und die Tischlerei sind im Zeitalter der Gotik zwei sehr verschiedene Dinge, obschon sie beide denselben Werkstoff verarbeiten. Die erstere, deren Hauptaufgabe in immer steigendem Umfang die Altäre bilden, ist ein Zweig der Bildhauerei und sie streift nur mit den Chorstühlen das kunstgewerbliche Gebiet der Schreinerei. Die Chorstühle schließen sich zwar durch Form und Verwendung an die Sitzmöbel an. Ihre künstlerische Ausstattung aber fiel in der Regel dem Bildhauer zu, auch wenn die figürliche Verzierung hinter der ornamentalen zurücktritt. Das gilt sogar noch für die spätgotische Zeit, in der auch der Schreiner schon ein Schnitzer geworden war. Beweis das Gestühl und die Türen des Doms in Konstanz, die einer der namhaftesten Bildhauer seiner Zeit, Niklas Lerch von Leyden, im Verein mit Meister Simon Haider um 1465 ausgeführt hat. Andererseits verschmähte freilich auch ein Bildschnitzer,

wie der Meister des Ulmer Gestühls Jörg Syrlin, die Herstellung eines geschnitzten Schrankes nicht. □

Auf welche Seite die frühgotischen Kirchengestühle gehören, darüber läßt die rheinische Denkmälergruppe in Xanten, Köln, [Kunstgewerbemuseum, Severinskirche, Apostelkirche, S.Gereon, Dom], aus Altenberg [Kunstgewerbemuseum Berlin], in Marienstatt, Lorch keinen Zweifel. Alle Formen, das Blattwerk und die Figuren, wuchtig und großzügig aus schweren Eichenbohlen herausgemeißelt, tragen durchaus den Charakter der gleichzeitigen Steinmetzarbeit [Abb. 272]. Und die jeweilige Stilstufe des Ornaments führt zu demselben Ergebnis: An den im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts geschaffenen Chorstühlen des Kölner Doms, einer wahren Schatzkammer frühgotischer Erfindung, beginnt das Laubwerk sich zu buckeln, zu wellen und zu schweifen, wie das gleichzeitig wohl an den Krabben und Kreuzblumen der Steinmetzen zu sehen ist, im Kunstgewerbe aber erst ein Menschenalter später. Die östliche Gruppe frühgotischer Gestühle [Hauptwerke in Erfurt, Doberan, Magdeburg] nähert sich mit ihren brettförmig hochgeführten Wangen etwas mehr dem Schreinerwerk, aber die künstlerischen Kosten tragen auch hier der Bildschnitzer und Baumeister. □

Wenn auch am Ausgang des Mittelalters, wie die Syrlinwerkstatt und manche Kirchenstühle mit Flachschnittverzierung zeigen, die Grenzen sich verwischen, so bleiben doch gerade die bedeutendsten unter den spätgotischen Gestühlen in Deutschland und den Niederlanden, in Frankreich und Spanien mit ihren immer reicher gestalteten Baldachinaufbauten und Reliefbildern die echten Geschwister der Schnitzaltäre. Mit diesen, und nicht mit den Möbeln, geht ihre Entwicklung Hand in Hand und sie sind voneinander nicht wohl zu trennen. Mit den Altären müssen deshalb auch die Chorstühle aus der Darstellung des Kunstgewerbes ausscheiden. □



Abb. 272: Wange des Wassenberger Chorstuhles um 1300



□ Abb. 273: Herforder Chorpult, 14. Jahrh. □

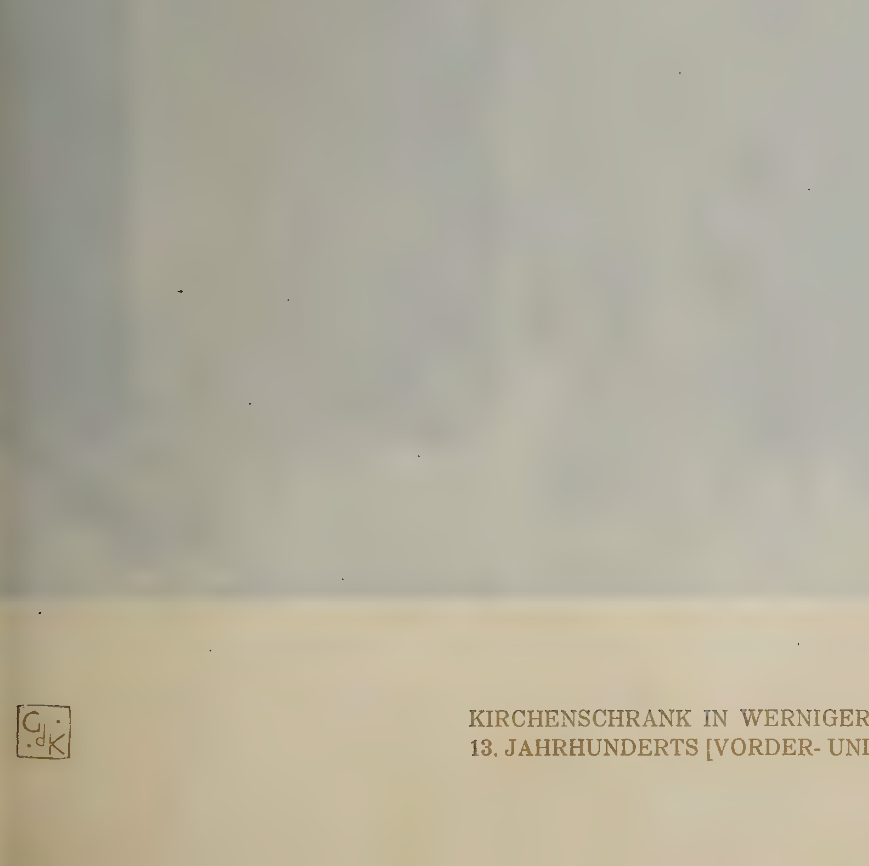
Für die KUNSTTISCHLEREI bedeutete die Frühgotik nicht den gleichen Aufschwung, wie für die Bildhauerei. Während die letztere im 13. Jahrhundert zu einer seit dem Altertum nicht mehr gekannten Höhe aufsteigt, steckt die erstere noch in den Kinderschuhen. □

Im Aufbau der Schränke und Truhen ist die Frühgotik über das Können der romanischen Zeit nicht viel hinausgekommen. Die römische Kaiserzeit hatte die Kastenmöbel aus fest verbundenem Rahmenwerk mit eingefalzten Flächenfüllungen hergestellt. In Rom hatte sich die Erinnerung an diese dem Schwinden und Werfen des Holzes entgegenwirkende Bauart lange erhalten. Die Zypressenholztüren eines jüngst entdeckten Schrankes, den Leo III. [797 bis 816] zur Reliquienbergung in den Altar der alten Lateranskapelle einfügen ließ, legen dafür Zeugnis ab. Sonst aber ging im Mittelalter diese Kenntnis verloren, und erst die Spätgotik hat sie im Anfang des 15. Jahrhunderts wieder erworben.

Die wenigen frühgotischen Schränke, die sich in die Gegenwart herüber gerettet haben, waren ausnahmslos für Kirchen gemacht und von den Truhen die Mehrzahl. Daher überwiegen der Baukunst entnommene Verzierungen. □

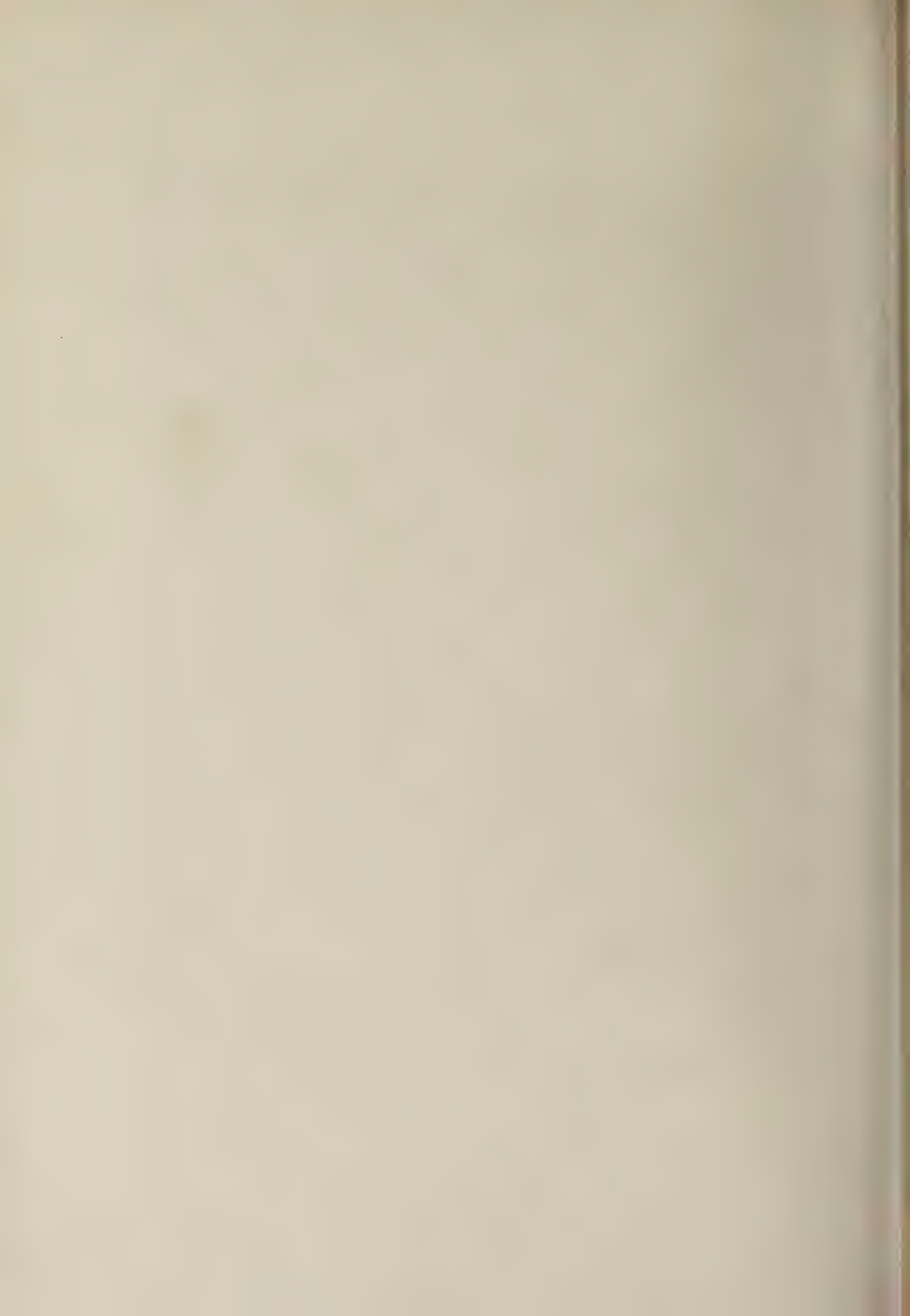
Die romanische Form des Giebelschrankes [vgl. Abb. 235] hat die Gotik in das 14. Jahrhundert weitergeführt. Das älteste und reichste Beispiel in der Silvesterkirche zu Wernigerode [siehe Tafel] ist noch vor 1300 entstanden. Im Giebelfeld sind neben einem Rundbogentürchen zwei in Blattranken auslaufende Drachen, mehr romanisch als gotisch, geschnitzt. Nur die auf der kräftig vorspringenden Schlagleiste geschnittenen Masken und Tiere künden die Gotik an. Ein großer Sakristeischrank des Brandenburger Doms [um 1300] trägt vor dem querlaufenden Satteldach drei steile Giebel, die bereits mit Krabben besetzt sind. Noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts finden sich Satteldach und Giebel an dem bemalten und mit Zinnen bekrönten Schrank im Dom von Noyon. Viel fortgeschrittener ist ein Schrank der Scrovegnikapelle in Padua. Starke Profilleisten fassen die Vorderseite ein und zerteilen sie in vier Felder, deren jedes mit einer Doppeltür sich öffnet. Auf diesen sind nach oben und unten spitzbogig abgeschlossene Nischenreihen tief eingeschnitten, die übrige Fläche belebt flacher geschnitztes Weinlaub. Eine ähnlich plastische Wirkung erreicht in Deutschland nur das Herforder Chorpult des Berliner Kunstgewerbemuseums [Abb. 273], dessen Säulchen, Wein- und Eichenranken ganz im Stil der Steinarbeit und der Chorstühle dieser Zeit [Anfang des 14. Jahrhunderts] durchgeführt sind. □

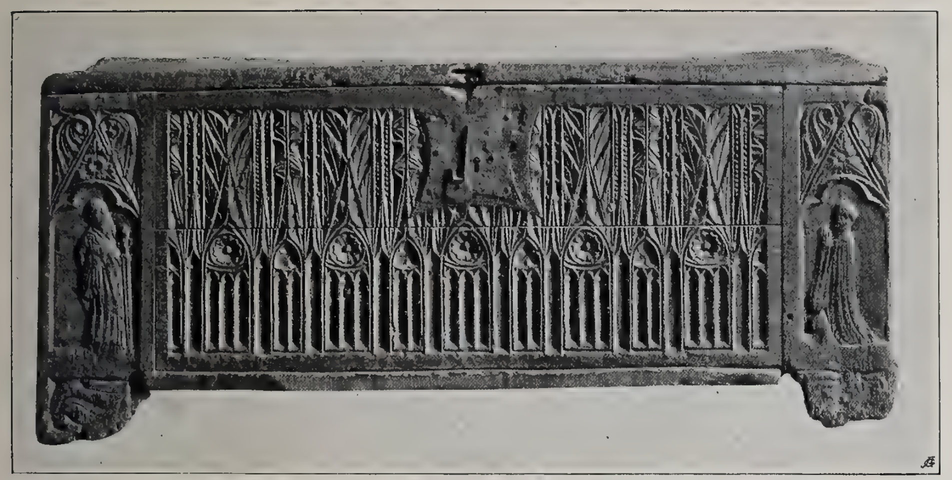
Die TRUHEN der Frühgotik sind fast ausnahmslos in der Art gebaut, daß jede Langseite aus zwei aufrechtstehenden schweren Eichenbrettern und einer dazwischen mit wagrechtem Faserlauf in Nut und Feder eingespannten Wand aus



KIRCHENSCHRANK IN WERNIGERODE · ENDE DES 13. JAHRHUNDERTS [VORDER- UND SEITENANSICHT]







□ Abb. 274: Osnabrücker Truhe um 1400, Kunstgewerbemuseum Köln □

zwei oder drei Brettern besteht. Die senkrechten Eckbretter reichen als Füße weiter herab, als die Wände. Die Schmalseiten greifen, zuweilen schräg geneigt, in die Eckpfosten ein und sind außen durch dicke gekreuzte Latten versteift. Der Deckel hängt bei den ältesten Stücken mit Ketten an den Eisenbändern der Rückwand. □

Die Schnitzerei geht nur selten über die Vorderseite hinaus. Ihr vorherrschendes Motiv sind Spitzbogenreihen. Man kann die Entwicklung dieser architektonischen Verzierung an den Truhen schrittweis vom 13. bis zum 15. Jahrhundert verfolgen. England ist am reichsten an frühen und altertümlichen Beispielen, die in den Kirchen des Landes ein ziemlich verborgenes Dasein führen. Auf einer Kirchentruhe in Graveney [Kent] sind die Spitzbogen in einfachen Umrißlinien flach eingestochen. Dann beginnt noch im 13. Jahrhundert mit einer Truhe in Climping [Sussex] die Reliefarbeit und im 14. Jahrhundert tritt über den Bogen das Maßwerk hinzu und entfaltet sich immer reicher bis zu den verwickelten Formen der Spätgotik [Beispiele des 14. Jahrhunderts in Saltwood, in der Maria Magdalenenkirche von Oxford, in Haconby, Brancepeth, Chevington, in der Peterskirche zu Derby]. An einigen der ältesten Stücke [Stoke d'Abernon, Wilne, Climping] taucht auch der Kerbschnitt auf mit dem aus der Völkerwanderungszeit stammenden Allerweltsmotiv des sechsstrahligen Sternes und der gedrehten Rosette in Kreisen [vgl. auch Abb. 309]. □

Die aufrechten Fußbretter der meisten frühgotischen Maßwerktruhen in England sind durch wagrechte Streifen, die ursprünglich für Eisenbänder glatt ausgespart waren, in drei Rechtecke übereinander geteilt, deren jedes einen geflügelten Drachen oder Löwen enthält. Diese Verzierung ist ein Merkmal ausschließlich englischer Arbeit. □

Davon abgesehen, bestehen zwischen den norddeutschen Maßwerktruhen und den englischen keine wesentlichen Unterschiede. Das beste Beispiel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist in Wernigerode; die Zeit um 1400 vertreten



□ Abb. 275: Abschnitt eines französischen Truhenbrettes um 1400 □

eine Osnabrücker Truhe im Kölner Kunstgewerbemuseum [Abb. 274], einige Stirnbretter aus der Bremer Gegend [Gewerbemuseen in Bremen und Düsseldorf], eine Dortmunder Truhenvorderwand im Germanischen Museum und die Spätgotik zwei Lüneburger Truhen im Kunstgewerbemuseum von Hamburg. □

Eine andere niederdeutsche Truhenart ist mit flach geschnitzten Tierbildern in Rundfeldern verziert. Aus dem 14. Jahrhundert sind davon nur zwei Stirnseiten in den Kunstgewerbemuseen von Hamburg und Berlin erhalten; späte Ausläufer der Gattung finden sich mehrfach in Hannover [Kestner- und Welfenmuseum]. □

In Frankreich setzt die gotische Möbelschnitzerei mit der berühmten, aber aus alten und neuen Teilen zusammengesetzten Truhe des Clunymuseums ein, deren Spitzbogen je einen Ritter in der Tracht des frühen 14. Jahrhunderts umschließen. Auch diese Art lebte noch lange fort, wie einem um 1400 entstandenen Vorderbrett der Sammlung Figdor in Wien [Abb. 275] und einer vollständigen Truhe in Schloß Kreuzenstein zu entnehmen ist. □

In die Zeit um 1400 fällt die Gruppe der S. Georgstruhen, die alle aus einer Werkstatt hervorgegangen sind, deren Sitz wahrscheinlich in Westflandern zu suchen ist, obwohl England die Mehrzahl der Denkmäler besitzt. Auf einer Truhe des Doms zu York und einem ganz ähnlichen Stirnbrett im South Kensington Museum ist in starkem Relief der Kampf S. Georgs mit dem Drachen nebst der Befreiung der Königstochter geschnitzt. Zwei weitere Truhen [Kirche in Harty und Kensington Museum] zeigen ein ritterliches Lanzenstechen. Das besterhaltene Stück, wiederum mit dem heiligen Drachentöter, steht in der Martinskirche von Ypern [Abb. 276] und eine schwächere Wiederholung dieser Georgstruhe bewahrt das Museum der Stadt. Ypern war im 14. Jahrhundert noch der reichste Handelsplatz Westflanderns und es ist bekannt, daß flandrische Möbel im späten Mittelalter in Mengen nach England ausgeführt worden sind. Die Truhe der Martinskirche trägt noch reichliche Spuren alter Bemalung und Vergoldung und sie bestätigt die auf bildlichen Darstellungen und auf mancherlei kleineren be-



□ Abb. 276: Georgstruhe in Ypern um 1400 □

malten Kasten [Beispiele im Kunstgewerbemuseum Köln] sich stützende Vermutung, daß der romanische Brauch der Möbelbemalung im 14. Jahrhundert noch nicht abgekommen war. Erst die Spätgotik hat, abgesehen von rückständigen, altertümlichen Betrieben, damit gründlich gebrochen und die Schnitzerei allein zu Worte kommen lassen. □

DAS ELFENBEIN □

Die Elfenbeinschnitzerei fällt wie die Bildwirkerei oder wie die Chorstühle in das Grenzgebiet des Kunstgewerbes. Die Arbeiten des vorgotischen Mittelalters sind hier nach dem herrschenden Brauch übergangen worden, weil ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte der denkmalsarmen Frühzeit viel mehr in der plastischen Leistung liegt, als in der gewerblichen Verwendung. Auch die gotischen Elfenbeinwerke kann man der Bildhauerei zurechnen, denn sie stehen zur großen Skulptur in engster Beziehung oder richtiger in Abhängigkeit. Die französischen Meister dieser Kunst zählten demgemäß zu der Körperschaft der Bildschnitzer und Maler. Trotzdem ist eine kurze Erwähnung an dieser Stelle zulässig. Die Haupterzeugnisse der Elfenbeinschnitzer des 13. und 14. Jahrhunderts waren neben Statuetten, zumeist der Muttergottes, und zu Altaraufsätzen gehörigen Figurengruppen, die in großer Zahl noch erhaltenen Klappaltärchen und Diptychen mit biblischen Reliefbildern in Spitzbogenumrahmung [Abb. 277]. Daneben aber haben sie eine Fülle kunstgewerblichen Kleingeräts, wie Spiegelkapseln, Schreibtafeln, Messergriffe, Kämme, Jagdhörner und Schmuckkästchen mit Darstellungen aus dem höfischen Minneleben und der weltlichen Dichtung, mit Turnieren,

Falkenjagden und geselligen Spielen geschaffen [siehe die Tafel]. □

Die Meister haben wohl die Mühe der Erfindung, insbesondere der kirchlichen Bilder, den Bildhauern und Buchmalern überlassen und auch an häufiger Wiederholung beliebter Vorwürfe keinen Anstoß genommen. Der Mangel an Selbständigkeit hindert aber nicht, daß ihre Werke, die mit einer gewissen Zähigkeit dem idealistischen Stil der Frühgotik anhängen, zu den liebenswürdigsten Denkmälern dieses Zeitalters gehören und mit einigen Muttergottesbildern aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts [Louvre] an die Vollendung heranreichen. Als ein handlicher und unverwüstlicher Formenschatz der französischen Plastik haben sie den Geschmack ihrer Heimat in alle Lande getragen und verbreitet. □

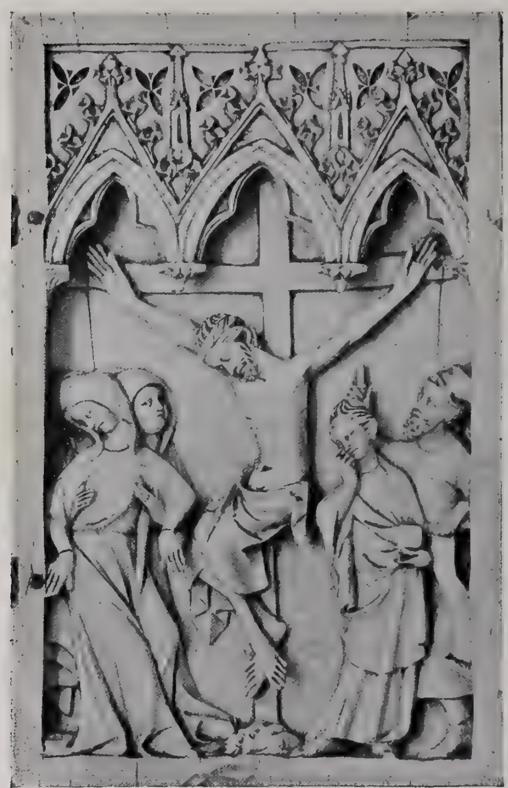


Abb. 277: Flügel eines französischen Elfenbein-diptychons in Münster □

Die Mehrzahl dieser kleinen Kunstwerke stammt nach Raymond Koechlin aus PARISER WERKSTÄTTEN, deren Blütezeit das 14. Jahrhundert nicht viel überdauerte. Nur wenig Stücke sind durch die besonderen englischen Spitzbogenformen — die ja auch die gestickten englischen Chormäntel kennzeichnen — und durch das Wappen eines Bischofs von Exeter [Britisches Museum] als englische Arbeiten erwiesen. Niederländische und deutsche Werke aus den Denkmälern französischen Stils abzusondern, ist bisher in nennenswertem Umfang nicht gelungen, obwohl die Elfenbeinschnitzerei hier wie in romanischer Zeit geübt worden ist. Das bezeugt für Deutschland eine Reihe gotischer Holzsättel aus dem Ende des 14. und aus dem 15. Jahrhundert [die schönsten Beispiele im Pester Nationalmuseum], die mit figürlichen Darstellungen und Ornamenten aus flach geschnittenem Elfenbein überreich verziert sind. Die süddeutsche Herkunft ist bei mehreren Stücken [im Bargello, Museen von Pest, Bologna, Wien, Kensington, Braunschweig und im Tower] durch die Sprache der Inschriften beglaubigt. Italienische Prunksättel dieser Art sind viel seltener [ein Beispiel mit italienischem Spruch im Bargello].

In ITALIEN haben die großen Bildhauer der Pisaner Schule die Kleinplastik in Elfenbein nicht verschmäht [Marienfiguren im Dom von Pisa und im Museo civico zu Bologna] und auch die französischen Flügelaltärchen fanden Nachahmung. Eine dem oberitalienischen Kunstgewerbe ganz eigentümliche Gattung bilden die



FRANZÖSISCHER ELFENBEINKASTEN,
14. JAHRH. · URSULAKIRCHE IN KÖLN



□ Abb. 278: Kasten der Embriachiwerkstatt um 1400, Kunstgewerbemuseum Berlin □

Altäre, Truhen, Schmuckkasten und Spiegelrahmen aus Nußholz und geschnitzten Knochenstücken, die zumeist aus der Venetianer Werkstatt der Familie Embriachi nach 1400 hervorgegangen sind [Abb. 278]. Wo das Holz sichtbar bleibt, ist es mit Mosaikeinlagen aus Knochen und hellen Hölzern verziert, deren geometrische Muster auf die im Kunstgewerbe Venedigs so häufig bemerkbaren Einwirkungen des Morgenlandes hinweisen. Die Knochenreliefs aus schmalen aneinander gereihten Streifen geben Bilder aus den Sagen und Dichtungen des Altertums und des Mittelalters, für die Altäre [Louvre, Cluny, Sammlung Pierpont Morgan] biblische Geschichten. Obwohl die Ausführung nicht selten recht handwerksmäßig und einförmig ist, haben die Embriachiarbeiten doch überall Beifall gefunden, selbst in Frankreich bei den kunstsinnigen Mitgliedern des königlichen Hauses. Noch eine Stufe tiefer stehen die nach Ausweis der Ornamente ebenfalls oberitalienischen Kästchen und sonstigen Kleingeräte aus geschnitzten Knochen, bei welchen die ganz flach und flüchtig gearbeiteten Figuren sich von schraffiertem Grund abheben. □

DIE LEDERARBEITEN □

Das Leder ist dank seiner Zähigkeit und Schmiegsamkeit immer der gegebene Stoff für die schützende Umhüllung von allerlei Handgeräten gewesen. In den alten Rechnungen der oben erwähnten französischen Elfenbeinwerke ist mehrfach von den zugehörigen Ledergehäusen die Rede. Und es ist in der Tat das 14. Jahrhundert die Zeit, welche die künstlerische Behandlung des Leders durch Ritzen, Schneiden, Treiben und Punzen zur Blüte gebracht hat. Es scheint, daß damals der Anstoß weniger von der Buchbinderei, als vielmehr von den Verfertigern der Kästchen, Schachteln, Futterale für Altargeräte, Besteckscheiden, Handspiegel und dergleichen ausgegangen ist. Denn unter diesen finden sich die reifsten

Lederarbeiten der Frühgotik, während die selteneren geritzten Buchdeckel des 14. Jahrhunderts [Kunstgewerbemuseen Berlin und Köln, Prag] viel einfacher und anspruchsloser sind [Abb. 279]. □



□ Abb. 279: Geritzter Ledereinband, 14. Jahrh. In Köln □

Über die Entwicklung der Lederarbeit vom frühen Mittelalter herauf geben allerdings vorwiegend die Bucheinbände Aufschluß. Am Anfang stehen zwei Buchdeckel der Landesbibliothek in Fulda aus dem 8. und 9. Jahrhundert. Einer, der dem heiligen Bonifaz gehört haben soll, zeigt in braunem Leder ausgeschnitten die sechsstrahligen Sterne der germanischen Frühzeit und kleine Kreuzchen, das Ganze mit vergoldetem Leder unterlegt. Den anderen zieren eingeritzte Linienverschlingungen germanischen Stils. Weiter fortgeschritten ist ein ebenfalls noch frühmittelalterlicher roter Lederband aus Durham im Stonyhurst College, der nicht nur eingeritzte Linienverschlingungen irischer Art, sondern auch schon in leichtem Relief getriebene Ranken aufweist.

Das 12. und 13. Jahrhundert bringen in größerer Zahl englische Einbände, meist Klosterarbeiten aus Durham, York, Winchester, London, Oxford, die nicht geschnitten, sondern mittelst einer Unzahl der feinsten und schärfsten Metallstempel in BLINDPRESSUNG verziert sind. Die Vielfältigkeit der Motive an Figuren, Tieren und Ornamenten ist ebenso bemerkenswert wie die vortreffliche Zeichnung. Auch in Deutschland und Frankreich ist die Blindpressung im 13. Jahrhundert nachzuweisen; doch sind die Beispiele selten [Germanisches Museum] und an die englischen Einbände reichen sie nicht heran. Im 15. Jahrhundert ist die Blindpressung als das häufigste Zierverfahren der Buchbinder in ganz Europa allgemein verbreitet. Unter den spätgotischen Mustern, deren Einzelheiten — Rosen, Lilien, Tiere — vielfach in Rautenfelder eingeordnet sind, waren die den Seidenstoffen nachgeahmten Granatapfelmuster sehr beliebt. Auch solche fortlaufenden Muster wurden in der Regel mit Hilfe kleiner, scharf aneinander gedruckter Stempel erzielt. In den Niederlanden dagegen und unter deren Einfluß in Frankreich, England und am Niederrhein, hat man gegen Ende des 15. Jahrhunderts für Blinddruckbände auch größere Plattenstempel mit Heiligenfiguren, Inschriften und Ranken verwendet. □


Abb. 280: Lederkasten aus Basel, 14. Jahrhundert

Zahlreiche Meister und Betriebsorte [wie Nürnberg, Erfurt, Augsburg, Ulm, Eichstätt, Straßburg, Lübeck] sind durch bezeichnete Einbände bekannt und es ergibt sich, daß neben den bürgerlichen Buchbindern noch viele Klosterwerkstätten [in Erfurt, Benediktbeuren, Tegernsee, Melk, Amorbach, Bamberg, Wien, Nürnberg] im 15. Jahrhundert tätig waren. ☐

Das von den Buchbindern lange vernachlässigte TREIBEN des Leders hatte unterdessen in der Herstellung von Gehäusen und Schmuckkästchen ein ergiebiges Feld der Betätigung gefunden. Schon im 14. Jahrhundert war das Treibverfahren in Deutschland und Frankreich figürlichen Aufgaben gewachsen. Es genügt, zwei ausgezeichnete Arbeiten im Berliner Kunstgewerbemuseum anzuführen: eine große achtseitige Schachtel aus Basel mit der Frau Venus auf dem Deckel [Abb. 280] und Liebespaaren auf den Seiten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dann ein etwas jüngeres Kästchen, auf dessen Deckel eine Dame, die ihren Jagdfalken füttert und ein Herr zwischen Rosenstauden dargestellt sind. Die Figuren wie die das Bildfeld und die Seiten umziehenden Weinranken und Eichenblätter heben sich in kräftigem, fest umrissenem Relief von dem gepunzten Grunde ab. Um so plastischen Lederarbeiten Dauerhaftigkeit zu verleihen, mußten die aufgetriebenen Erhöhungen mit Kitt hinterlegt werden; Unterschneiden und Aufdrücken der Ränder half die Zeichnung verstärken. Die große Mehrzahl der deutschen, französischen und spanischen Lederkästen des 15. Jahrhunderts begnügt sich mit flacherer Arbeit, welche die umschnittene Zeichnung blank und glatt von dem durch Punzenschlag gekörnten Grund absetzt. In Frankreich trat oft Bemalung und Vergoldung hinzu, um die Wirkung zu heben. Nur in Italien, wo zur Zeit des Übergangs von der Gotik zur Renaissance lederbezogene Gehäuse für Kelche, Hostienbüchsen, Mörser, Handglocken und dergleichen in Mengen gemacht wurden, sind die Ranken- und Tiermuster immer durch starke Buckelung belebt.

Die Buchbinderei hat von den Fortschritten des getriebenen Lederschnittes erst während der Spätgotik und, wie es scheint, ausschließlich in Deutschland Nutzen gezogen. Es gibt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ansehnliche Reihe geschnittener und gepunzter Lederbände [Germanisches Museum, Hofbibliothek in Wien, Museen in Hamburg und Freiburg, Bibliotheken in München, Marburg, Darmstadt, Oxford], die von der Reliefarbeit einen dem Zweck entsprechend gemäßigten, aber höchst geschickten Gebrauch machen [Abb. 281]. Sie zeigen heilige und weltliche Figuren, zuweilen nach Kupferstichen und Holzschnitten, Jagdstücke, Tiere und Wappen, oft mit sehr reichem, spätgotischem Rankenwerk verbunden. Den Wappen ist zu entnehmen, daß mehrere von diesen

schönsten Erzeugnissen der gotischen Lederarbeit in Nürnberg entstanden sind; einen Wiener Band von 1451 besitzt das Britische Museum. □

Für den Schutz des Leders sorgen bei den Bucheinbänden des Mittelalters, die noch liegend aufbewahrt wurden, Metallbeschläge auf den Ecken und in der Mitte, für schwere Bücher gegossen, für kleinere aus Messing gepreßt. Die Arbeit ist im Durchschnitt ziemlich handwerksmäßig, doch fehlt es nicht ganz an vollendeten Leistungen. Der Erzbeschlag eines großen Antiphonars im Dom zu Raab ist dafür das vornehmste Beweisstück. □

Das Mittelstück umschließt die Himmelskönigin, die Ecken die Evangelistenzeichen, die auch sonst die beliebtesten Vorwürfe für gotische Buchbeschläge abgaben. □



Abb. 281: Ledereinband um 1480; in Wien

□ □

KAPITEL XI • DAS SPÄTGOTISCHE KUNSTGEWERBE IM 15. JAHRHUNDERT. □

Für die Scheidung des spätgotischen Stils von der Frühgotik im Kunstgewerbe ist nicht mehr die Baukunst in erster Linie maßgebend gewesen. Die Bauformen hatte schon das Kunstgewerbe des 14. Jahrhunderts ihrer inneren Bedeutung entkleidet und als reinen Zierrat seinen eigenen Zwecken anzupassen gelernt. Die Kunsthandwerker des 15. Jahrhunderts sind darin auf gewohnten Wegen weiter geschritten, gefördert von der gleichzeitigen Baukunst, die selbst im spielenden Gebrauch ihrer reichen Formensprache ein erstrebenswertes Ziel sah. □

Einschneidender wirkten um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert die Fortschritte und Neuerungen der Malerei und Bildhauerei. Schon vor 1400 hatte die idealistische Überlieferung der Frühgotik sich ausgelebt. Sie war in Manier verfallen und ihr Schönheitsideal war zur inhaltsleeren Form herabgesunken. In äußerlichen Mitteln, wie der Übertreibung der geschwungenen Haltung und in üppig gehäuftem Faltenwurf hatte man verstärkte Wirkungen gesucht. Neues Leben und ein neuer Stil regten sich, als Maler und Bildhauer sich enger an die

Natur anschlossen und in ernstem Bemühen die Fähigkeit zur Darstellung der Wirklichkeit errangen. Aus ihrer Arbeit entstand der Realismus des 15. Jahrhunderts. □

Er hat auch das Aussehen der kunstgewerblichen Erzeugnisse, soweit sie figürliche Darstellungen enthalten, wesentlich geändert. Das Kunsthandwerk kennt freilich nur einen Realismus aus zweiter und dritter Hand, den es als gegebene Ausdrucksform hinnahm. □

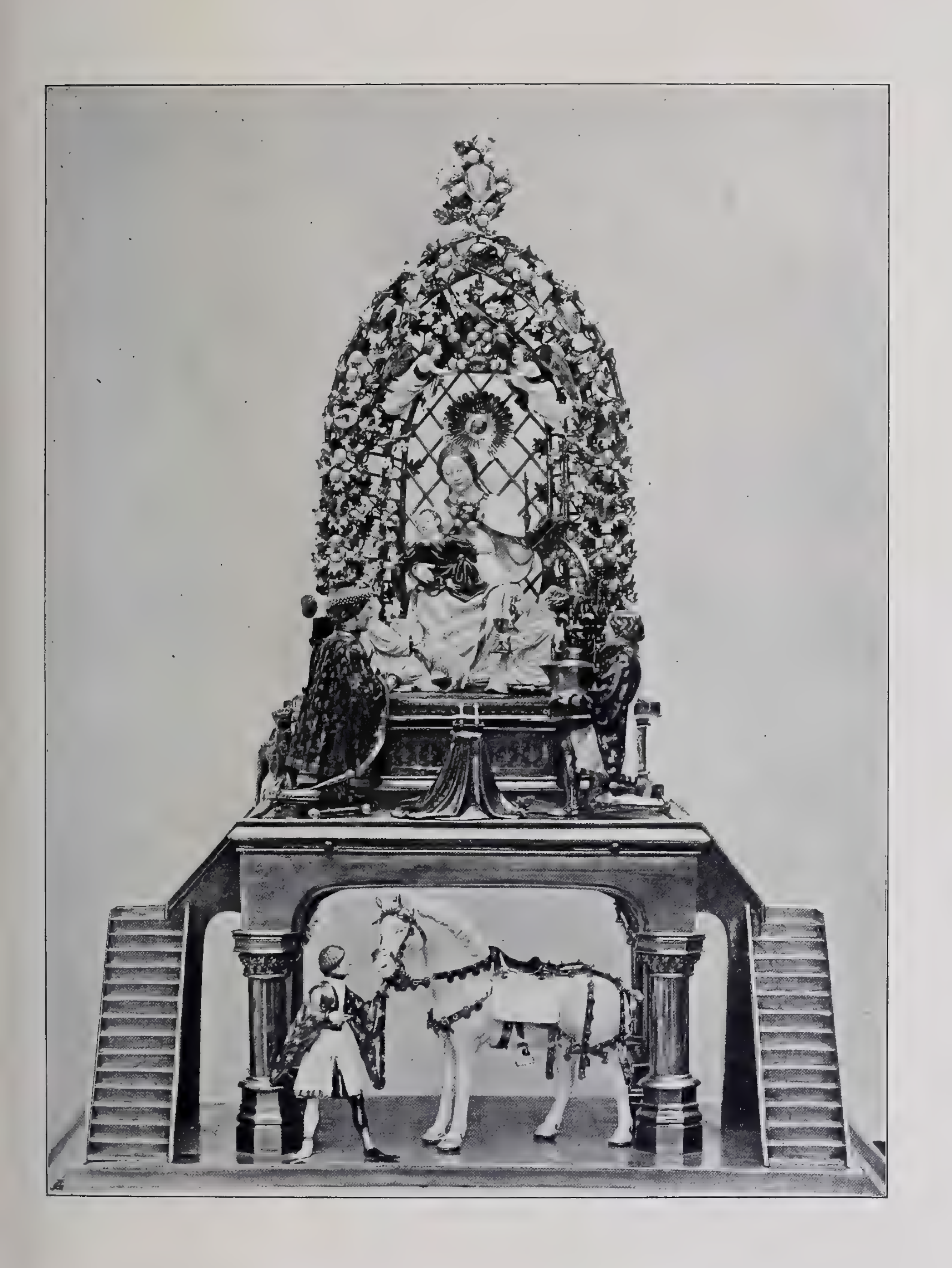
Das spätgotische ORNAMENT ist vom Realismus der Zeit nur wenig berührt worden. Die der Baukunst entnommenen Zierformen unterlagen seiner Einwirkung nicht und auch für die verwelkte Schöpfung der Frühgotik, die naturähnlichen Ornamente aus der heimischen Pflanzenwelt, hat er einen vollgültigen Ersatz nicht hervorgebracht. An ihrer Stelle drängt sich die spätgotische, bandartig gezogene und gewundene Blattranke in den Vordergrund, mit gezackten, geschlitzten und gekrausten Endungen, die durch die weitestgehende Stilisierung jedem Raum angepaßt und jeglichem Zweck als plastisches oder als Flächenornament dienstbar gemacht wird [vgl. Abb. 289, 312]. Wenn sie auch gelegentlich mit ihrem stacheligen Blattwerk und in ihren Blütenformen der Distel ähnelt, so verliert sie in anderen Fällen ganz und gar das Wesen einer Pflanze. Ein Beispiel aus Hunderten: Auf dem mit Elfenbeinschnitzereien bedeckten Prunksattel des Königs Wenzel im Wiener Hofmuseum ist die Bandranke in flatternde Schärpen umgewandelt, die nur durch die Blattrippen noch die Abstammung aus der Pflanzenform verraten. □

Erst gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts zeigen sich wieder naturalistische Neigungen im spätgotischen Ornament. Die naturgetreu wiedergegebenen Streublumen der gleichzeitigen Buchmalerei hat das Kunstgewerbe zwar nur spärlich angenommen. Aber in der Schnitzerei, Glasmalerei, Silberarbeit, Töpferkunst kommen wieder die Weinranken, Eichenzweige und dergleichen zum Vorschein, die mit realistischer Absicht in der oft unsymmetrischen Linienführung, in der Durchbildung des Astwerks und der Zweigansätze oder im Umschlag der Blätter die Zufälligkeiten der natürlichen Vorbilder mit einiger Übertreibung darstellen wollen [vgl. Abb. 306]. □

Das Gesamtbild des spätgotischen Kunstgewerbes ändert sich sehr wesentlich gegen die Vorzeit durch die Erweiterung des Arbeitsgebietes. Der Bürgerstand tritt als starker und maßgebender Auftraggeber und Abnehmer auf und damit stellt sich die Kunst im Hause gleichberechtigt neben die kirchliche Kunst. Wir können das Anwachsen des weltlichen Geräts in der Goldschmiedekunst verfolgen, wir sehen, wie die Glasmalerei schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts ihren Platz nicht nur in den Rathäusern [Lüneburg], sondern auch, zunächst als bescheidene Wappenscheibe, in den Fenstern der Wohnzimmer findet, wie die Kunsttischlerei in raschestem Aufstieg eine Zimmerausstattung von großem Formenreichtum hervorbringt. Die Gewerbe, die im frühen Mittelalter verschollen waren, weil die Kirche ihrer nicht bedurfte, wie die Töpferei und Glasbläserei, kommen nach langer Nacht wieder zum Vorschein und beginnen nach künstlerischer Gestaltung zu streben. Die weltliche Betätigung regt sich und gewinnt Raum auf allen



DAS GOLDENE ROESSEL
VON ALTOETTING, PARIS 1403





Gebieten und was während der Gotik noch Knospe blieb, das entfaltet sich zur vollen Blüte durch die Sonne der Renaissance. □

1. DIE GOLDSCHMIEDEKUNST □

Das Vordringen und Anwachsen des weltlichen Silbergeschirrs auf Kosten der kirchlichen Edelmetallarbeiten, das namentlich in Deutschland während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz deutlich bemerkbar wird, ist gelegentlich als eine zufällige, durch die unberechenbaren Umstände der Erhaltung verursachte Erscheinung erklärt worden. Es liegen aber doch zweifellos tiefere Gründe vor. Die Ursachen, welche die fürstlichen Schätze des 14. Jahrhunderts wieder in den Schmelztiegel getrieben haben, Zeiten des Mangels oder der Wechsel des Geschmacks, die bestanden im 15. Jahrhundert ungefähr mit der gleichen Wirkung ebenso wie vorher. Dagegen kann man bemerken, daß mit der Vermehrung des weltlichen Silbers eine gewisse Vernachlässigung des kirchlichen Hand in Hand geht. Das zeigt sich weniger in der Anzahl der Arbeiten für die Kirche, als in der Wahl der Gegenstände. Im früheren Mittelalter waren die Hauptaufgaben der Goldschmiedekunst diejenigen, welche eine standfeste Gläubigkeit zur Voraussetzung hatten, die Gegenstände für die Reliquienverehrung. Diese verschwinden zwar nicht mit der Spätgotik, aber sie werden doch seltener und zumeist bescheidener an Umfang und Ausstattung. Nur wenige der spätgotischen Reliquienschreine, wie etwa der Altbreisacher Schrein des Peter Berlyn von 1496 oder der Machabäerschrein in Köln, können sich an Kostbarkeit und Kunstaufwand mit den romanischen Heiligensärgen oder mit dem frühgotischen Gertrudenschrein in Nivelles messen. Dafür überwiegen nun in ungezählter Menge die eigentlichen Altargeräte, die Kelche, Kreuze, Monstranzen, die für den regelmäßigen Gottesdienst unentbehrlich sind. □

Daß hierfür nicht der Zufall allein verantwortlich ist, sondern daß eine weltliche Strömung, verbunden mit einer Verflachung der kirchlichen Gesinnung, am Werke war, das sieht man deutlicher, wenn man der Entwicklung der Goldschmiedekunst über das 15. Jahrhundert hinaus in das Zeitalter des Humanismus und der Reformation nachgeht: Das Schlußergebnis ist die vollständige Verschiebung des Schwerpunktes vom kirchlichen auf das bürgerliche Gebiet. Das Vordringen des bürgerlichen Elements zu Zeit der Spätgotik ist somit der Anfang einer im Geistesleben des ausgehenden Mittelalters begründeten Erscheinung, die unter der Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. □

Die Goldschmiedekunst FRANKREICHS eröffnet das 15. Jahrhundert mit dem kostbaren, halb weltlichen, halb kirchlichen Kleinod, das unter dem volkstümlichen Namen des 'Goldenen Roessels von Altoetting' berühmt geworden ist [siehe die Tafel]. Als das bedeutendste Denkmal aus dem Schatz König Karls VI. bietet es wertvolle Aufschlüsse über die Geschmacksrichtung und die Technik der damaligen französischen Hofkunst. Die tadellos erhaltene Gruppe ist 62 cm hoch, oben aus massivem Gold, der Unterbau aus vergoldetem Silber. In einer Laube mit emaillierten Rosen thront die Muttergottes, vor ihr sitzt die heilige Katharina, die sich dem Christkinde verlobt. Wie diese sind die beiden Johannes zu Füßen der Maria als Kinder gestaltet. Eine Stufe tiefer kniet links auf goldenem Kissen König

Karl VI., in silbernem Harnisch, den ein schwarz emaillierter Mantel mit den Wappenlilien umhüllt. Hinter ihm steht sein Hund und rechts trägt ein knieender Ritter den silbernen Stechhelm des Königs, während unter der Säulenhalle ein Knappe das reichgeschirrte Pferd am Zaum hält, das dem ganzen Kleinod zu seinem Namen verholfen hat. □

Das Schmelzwerk auf runder Plastik, durchsichtig und undurchsichtig, ist in ausgedehntestem Maße zur farbigen Ausstattung herangezogen. Nur die Haare der Figuren und die Gewandborten sind in Gold belassen; das Fleisch ist weiß emailliert, Augen und Lippen bemalt. Zu den einfarbig weißen und roten Gewändern der heiligen Figuren steht die mehrfarbige Zeittracht des Königs und seiner Begleiter in lebhaftem Gegensatz; die weißen Röcke der letzteren sind grün gefüttert und die dunkelblauen, lang herabhängenden Ärmel mit weißen Kleeblättern auf durchsichtigem Grund gemustert. Das ist das erste Auftreten des Malerschmelzes, dem wir später wieder begegnen werden. □

König Karl hatte das Kleinod von seiner Gemahlin Isabella von Bayern am Neujahrstag 1404 als Geschenk erhalten. Er behielt es nicht lange. Schon im Juli 1405 versetzte er es seinem Schwager Herzog Ludwig von Bayern als Pfand für verschiedene Schulden. Spätestens 1413, als Herzog Ludwig Frankreich verließ, ist es nach Bayern gekommen und Anfang des 16. Jahrhunderts der Kirche zu Altoetting überwiesen worden. □

Das realistische Streben der Zeit kommt in dem Bildnis des Königs, in den Trachten, in der Zugabe von Hund und Pferd deutlich genug zum Ausdruck. Ob das Goldene Roessel von einem der am Hofe Karls VI. tätigen deutschen Goldschmiede oder von einem Franzosen herrührt, ist unbekannt. Die Frage ist auch nicht von erheblicher Bedeutung. Denn jedenfalls ist der Gedanke dieser Gruppe echt französisch, durchaus kennzeichnend für die französische Hofkunst und wohl ebenso für die burgundische, die damals dieselben Wege ging. Das nächste Gegenstück des Goldenen Roessels hatte Karl VI. durch denselben Schuldbrief von 1405 dem Herzog Ludwig überwiesen: ein goldenes Marienbild zwischen den Heiligen Georg und Elisabeth, angebetet vom König und der Königin Isabella, ein Werk, das bis zu seiner Vernichtung im Jahr 1801 die Kirche von Ingolstadt bewahrte. Auch eine emaillierte Goldfigur des Erzengels Michael hatte der Herzog von Bayern 1404 als Pfand des Königs erhalten. □

Den künstlerischen Höhepunkt dieser Richtung bezeichnet der sogenannte Kalvarienberg im Domschatz von Gran, der aus stilistischen Gründen hier anzureihen ist. Der gotische Oberteil, für welchen König Mathias Corvinus vor 1490 einen unvergleichlich schönen Renaissancesockel in Italien anfertigen ließ, besteht aus einem offenen, von drei Doppelpfeilern getragenen Baldachin, unter dem Christus an die Säule gefesselt steht; in jeden Pfeiler ist eine Apostelfigur eingestellt. Darauf ruht der Kalvarienberg: ein emaillierter Felsen, der das Kreuz zwischen Maria und Johannes trägt [siehe die Tafel]. Der ganze Aufbau [einschließlich des italienischen Unterteils 71 cm hoch] ist aus massivem Gold gearbeitet, die höchst ausdrucksvoll gebildeten Figuren sind bis auf die Haare und die goldenen Gewandsäume ganz mit durchsichtigen und undurchsichtigen Schmelzfarben über-



TEIL DES 'KALVARIENBERGS'
IM DOMSCHATZ ZU GRAN

zogen, genau in der Technik des Goldenen Roessels. An dieses Werk erinnert auch der reiche Besatz von Edelsteinen und Perlen. Zur selben Gattung gehört ferner das goldene Reliquiar für ein Stück der Dornenkrone Christi im Britischen Museum [30 cm hoch]. Aus einer gotischen Burg, deren Wände wie der Untersatz des Marienbildes in Altoetting mit Lilien auf blauem Schmelzgrund gemustert sind, erhebt sich ein grüner Hügel mit der Auferstehung der Toten. Er trägt einen von gotischem Laubwerk umsponnenen, mit Perlen und Rubinen besetzten Rahmen, aus dem die Halbfiguren der Apostel herausragen und der die ebenfalls auf runder Plastik emaillierten Gestalten Christi, Johannes und der Jungfrau umschließt. □

Dem Goldenen Roessel steht ferner eine Reihe von siebzehn Schmuckstücken im Kirchenschatz von Essen sehr nahe. Es sind Kränze mit genau denselben Blumen und Blättern besetzt, wie die Laube in Altoetting; sie umschließen kleine Figürchen, deren Gewänder wiederum mit weißen Kleeblättern in Schmelzmalerei verziert sind. □

Die Vorliebe für die naturgetreue Darstellung von Stiftern ist der französischen und burgundischen Goldschmiedekunst noch lange treu geblieben. Auf einem Kreuzreliquiar der Martinskirche zu Hal in Brabant, das Ludwig XI. als Dauphin zur Erinnerung an seinen Aufenthalt daselbst zwischen 1456 und 1461 gestiftet hatte, ist er selbst neben seiner Gemahlin Charlotte von Savoyen zu sehen. Am weitesten ist der Realismus getrieben in der goldenen Gruppe, die Karl der Kühne von Burgund zur Sühne für die bei der Eroberung von Dinant und Lüttich begangenen Greueltaten dem Dom von Lüttich 1471 geschenkt hat. Der Herzog ist knieend dargestellt, ein Reliquiar in den Händen, Helm und Handschuhe neben sich auf dem Boden. Seine blanke Rüstung, die oben ein kurzer Rock mit weiten Ärmeln bedeckt, ist in allen Einzelheiten genau ausgearbeitet, noch mehr diejenige des völlig gewappneten heiligen Georg, der den Helm lüftend hinter dem Herzog steht. Daß der Verfertiger Gerard Loyet aus Lille Siegelstecher war, kann man an der peinlichen Schärfe erkennen, mit der die Bildnisähnlichkeit Karls herausgebracht ist. □

Die Merkmale der vorerwähnten höfischen Werke, nämlich die Schmelzmalerei auf runder Plastik und die überreiche Ausstattung mit Perlen und Edelsteinen, kehrt auch an einigen französischen Denkmälern kirchlicher Bestimmung wieder. Beispiele sind ein als Reliquiar gefaßter Kristallbecher im Dom zu Reims, dessen Deckel einen Engel trägt, und das Reliquiengehäuse aus der Kapelle des Heiligen Geistordens im Louvre. □

Es scheint, daß die gotischen Bauformen in der französischen Goldschmiedekunst nicht so häufig und einseitig ausgenützt worden sind, wie in Deutschland, Spanien und den Niederlanden. Den Hunderten deutscher Turmmonstranzen steht nur eine geringe Zahl verwandter Kirchengeräte von französischer Arbeit gegenüber. Wie geschickt trotzdem die französischen Meister mit den Bauformen umzugehen wußten, zeigt unter anderem das kleine goldene Salzfaß aus dem alten Kronschatz im Louvre, das in der Form eines Taufbeckens entworfen ist, gestützt von Pfeilern mit Strebebogen, Wasserspeiern und mit rundum emaillierten Kinderfigürchen. □

Die figürlichen Silberarbeiten des 15. Jahrhunderts [in Conques, Luceram, Amiens, Clunymuseum; die Auferstehungsgruppe in Reims] stehen nicht mehr auf der Höhe ihrer frühgotischen Vorgänger und auch unter den Kopfreliquiaren [in Gimel, Chambon, Yrieux, Abtei Grandmont] sind nicht grade hervorragende Werke überliefert. □

Das bedeutendste Büstenreliquiar ist außerhalb der französischen Grenzen geschaffen worden. Es ist die 1,62 m hohe Lambertusbüste im Dom von Lüttich, die der Bischof Erhard von der Marck durch den Lütticher Goldschmied Heinrich Soete 1505 bis 1512 ausführen ließ. Sie ist noch vollkommen im gotischen Stil gehalten; kaum daß in den nackten Engeln, welche die Eckpfeiler des Sockels bekrönen, die ersten Vorboten der Renaissance bemerkbar werden. Der heilige Lambert ist als Halbfigur im vollen Bischofsornat dargestellt. Dem Gesicht ist durch die Bemalung der kalte Silberglanz genommen. Die größte Sorgfalt und Arbeit hat Soete dem sechsseitigen Sockel zugewendet, dessen Nischen figurenreiche Bilder aus dem Leben des Heiligen einschließen. Der Meister stand dabei in der Art, wie er freistehende Figuren mit Reliefs verbindet, augenscheinlich unter dem Einfluß der flandrischen Schnitzaltäre. Das ganze Denkmal ist ein würdiges Schlußstück der kirchlichen Goldschmiedekunst des Mittelalters, das die gewaltige Steigerung des plastischen Könnens der Gotik vortrefflich veranschaulicht. □


Abb. 282: Silberfigur der Muttergottes in Augsburg

Auch in DEUTSCHLAND hat die kirchliche Silberarbeit die Neigung zu plastischen Werken weiter betätigt. Die Zahl der — zumeist getriebenen — Silberfiguren der Spätgotik ist so beträchtlich, daß man sich auf die Anführung einiger kennzeichnenden Stücke beschränken muß. In den Beginn des 15. Jahrhunderts fallen die 60 cm hohen Statuetten der Heiligen Liborius und Kilian im Dom von Paderborn, in deren geschwungener Körperhaltung die Frühgotik noch nachwirkt. Die nächste Stufe vertreten die Silberapostel des Doms in Münster. Die fließend geordneten Gewandfalten folgen noch der älteren Überlieferung, die Köpfe dagegen sind schon realistisch gebildet. Die Petrusfigur des Aachener Münsters führt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinüber. Ihr bereits eckig gebrochener und geknickter Faltenwurf bildet den Übergang zu den unruhig ge-



□ Abb. 283: Georgsreliquiar aus Elbing □

häuften, weiten Gewandmassen, wie sie an der Lüneburger Muttergottes im Berliner Kunstgewerbemuseum, an der Marienfigur des Augsburger Goldschmieds Heinrich Hufnagel von 1482 im Kaiser Friedrich-Museum und namentlich an der Jungfrau des Diözesanmuseums in Augsburg [Abb. 282] zu sehen sind. Als ein Beispiel für die genaue Wiedergabe der Zeittracht ist der gewappnete Sankt Georg des Berliner Kunstgewerbemuseums [Abb. 283], eine Elbinger Arbeit, zu nennen. Die Georgsbrüderschaft in Elbing besitzt dieselbe Gruppe in größerer Ausführung; spätere Wiederholungen die Schwarzhäuptergesellschaft in Riga und die Kirche in Hochelten am Rhein. □

Büstenreliquiare sind in Deutschland, Österreich und der Schweiz [Chur] noch in stattlicher Zahl vorhanden und darunter manches Stück, das der hohen Fertigkeit der spätgotischen Goldschmiede in der Treibarbeit das beste Zeugnis ausstellt. Trotzdem ist die Wirkung dieser Silberarbeiten großen Maßstabes nicht immer erfreulich. Denn die scharfen Lichter des blanken Metalls werden um so störender, je mehr die Goldschmiede sich um Naturtreue und Lebenswahrheit bemühen. Schon die kurz nach 1400 geschaffene Marsusbüste in Essen verzichtet auf jegliche Idealisierung. Der Kopf zeigt derbe, unedle Züge und der Meister hat auch die kleinen Hilfen des Realismus, wie das Aufrauhen der rasierten Gesichtsteile, nicht verschmäht. Höher steht der liebliche Mädchenkopf der heiligen Dorothea in Breslau, wahrscheinlich in Ofen um 1430 geschaffen, der durch den Gegensatz des silbernen Gesichtes zu den vergoldeten Locken und der emaillierten Laubkrone farbigen Reiz gewinnt. Ansehnliche Leistungen von sorgsamster Durchführung sind die Brustbilder der Heiligen Alexander und Petrus in Aschaffenburg, letzteres von Hans Dürmsteyn aus Frankfurt 1473 bezeichnet. Ihre prächtige Wirkung verdanken sie hauptsächlich dem überreichen Zierrat aus krausem Blattwerk und Schmuckstücken auf den Tiaren und den Gewändern. □

Für den Reliquienschrein hat die Spätgotik neue Lösungen nicht gefunden. Unter den norddeutschen Schreinen in Kirchenform ragt der Machabäerschrein der Andreaskirche in Köln [Abb. 284] durch den Reichtum der Reliefbilder hervor, welche die Bauformen fast verschwinden lassen. Gleichwertig steht ihm im Süden

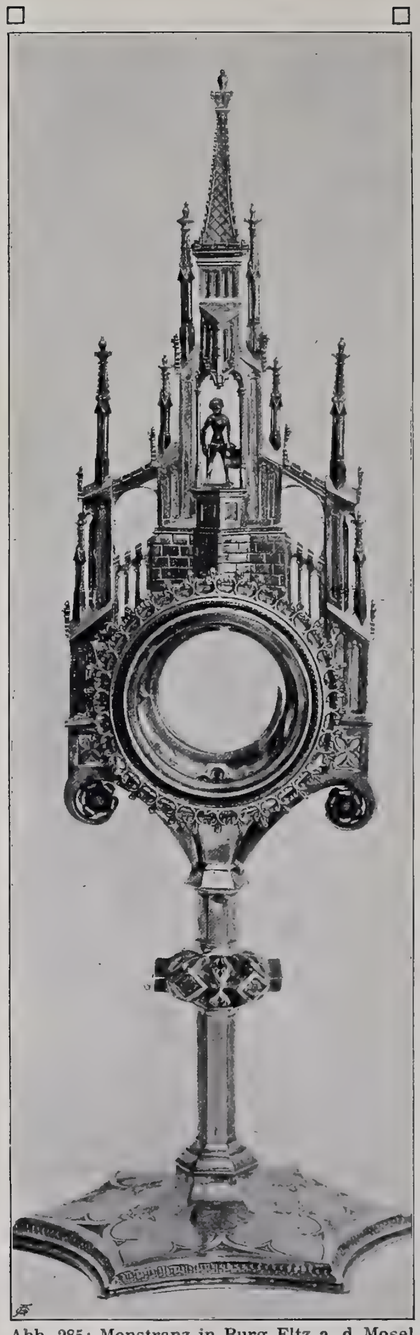
der Altbreisacher Schrein von Peter Berlyn aus Wimpfen [1496] zur Seite, der an der alten oberrheinischen Form des vierseitig abgeschrägten Walmdaches festhält. □



□ Abb. 284: Machabäerschrein in Köln, Stirnseite □

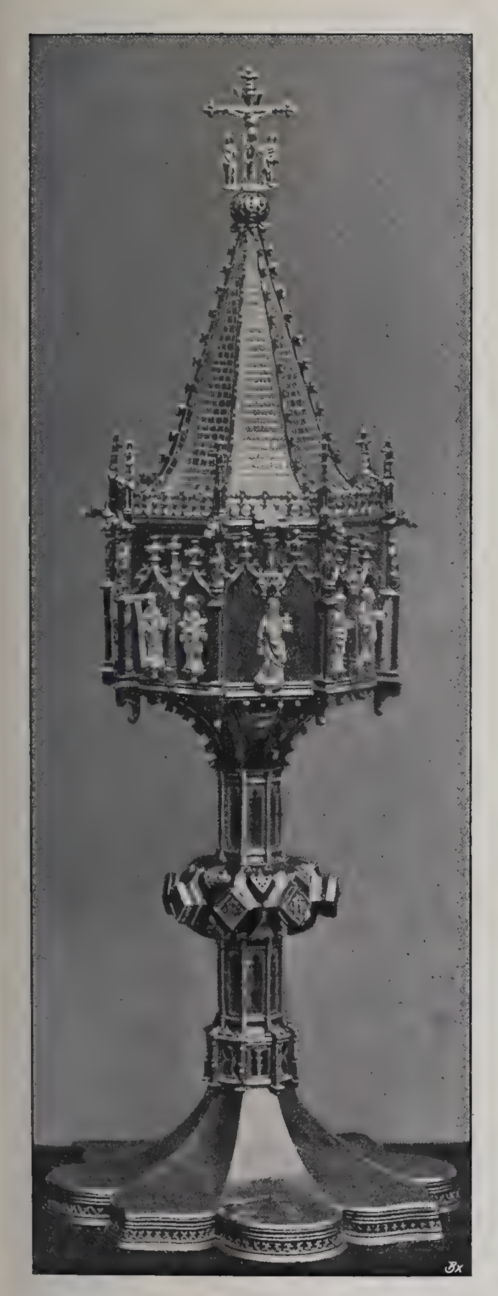
Unentbehrlich waren dem Goldschmied die Bauformen für die Hostienmonstranz. Sie ist ein Kind der Gotik; denn die Schaustellung der Hostie in feierlichem Umzug, wofür die Monstranz in erster Linie bestimmt ist, begann erst nach der Einrichtung des Fronleichnamsfestes [1316], das die Erinnerung an das Wunder von Bolsena [1264] erneuert. Die gewöhnliche Form eines leichten Turmbaues auf kelchartigem Fuß und Schaft, die bereits das 14. Jahrhundert erfunden hatte [vgl. Seite 310 und 322] entspricht dem Zweck, das äußerlich unscheinbare Sakrament mit einer weithin sichtbaren und doch leicht tragbaren Fassung zu umgeben, in sehr vollkommener Weise. Die Monstranz wurde neben den Kelchen und Kreuzen der beliebteste Gegenstand der kirchlichen Goldschmiedekunst im deutschen Kunstbereich und in den Niederlanden. Der Umstand, daß die große Wirkung der gotischen Turmmonstranzen mit einem im Verhältnis geringen Aufwand von Edelmetall erzielt wurde, hat jedenfalls dazu beigetragen, daß sie in so bedeutender Anzahl erhalten geblieben sind. Man kann an dem vorhandenen Bestand mannigfache Lösungen der Aufgabe und auch Gruppen von landschaftlicher Eigenart erkennen. □

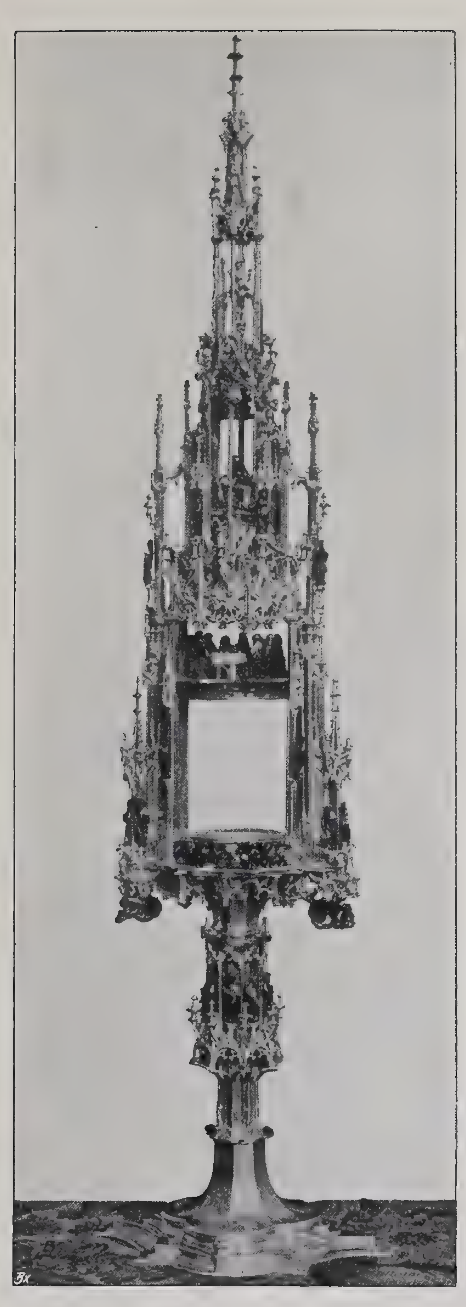
Entscheidend für die Gestalt der Monstranz ist die Form des eigentlichen Hostiengehäuses aus Glas oder Kristall. Die der Hostie angemessenste und daher die ältere Form des Behälters ist eine flache, runde Kapsel oder Linse mit zwei Scheiben. Sie veranlaßte folgerichtig eine flache, in die Breite gehende Entwicklung der Bauformen, mehr einer Kirchenfront als einem Turm gleichend. Es erwies sich aber als schwierig, die runde Scheibe in die senkrecht aufstrebende Pfeilerordnung der Gotik einzufügen. Die Scheibenmonstranz blieb daher in Norddeutschland und den Niederlanden selten und die erhaltenen Beispiele, im Dom und im Erzbischöflichen Museum zu Köln, in der Burg Eltz [Abb. 285] reichen über das 14. Jahrhundert nur wenig hinaus. Die österreichischen Goldschmiede haben sich öfter und länger mit der Scheibenmonstranz befaßt, was den Beispielen in den Kirchen von Seitenstetten, Ybbs, Wenzersdorf in Niederösterreich, in S. Paul,

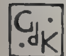

Abb. 285: Monstranz in Burg Eltz a. d. Mosel

in Agram zu entnehmen ist. Noch aus dem 16. Jahrhundert gibt es rein gotische Scheibenmonstranzen in böhmischen, mährischen und galizischen Kirchen. Vornehmlich österreichisch ist eine Abart, welche die Einfügung der flachen Hostienkapsel in die Bauformen dadurch erleichtert, daß die Kapsel rechteckig wie ein Fenster gestaltet wird. Die besten Ergebnisse dieses Verfahrens sind die Monstranzen der Leonhardskirche in Tamsweg von 1412, in Waidhofen und in Klosterneuburg. Auch die merkwürdige Monstranz [im Besitz des Fürsten Oettingen-Wallerstein], die Kaiser Maximilian 1513 von dem Augsburger Goldschmied Lucas von Antwerpen für das Kloster Donauwörth anfertigen ließ, folgt diesem Plan. Ihr Aufbau ist noch gotisch, aber ganz überwachsen und durchschlungen von Ästen mit Figuren, die die Wurzel Jesse darstellen. Den Naturalismus, der die letzte Stufe der spätgotischen Ornamentik kennzeichnet, vertritt eine süddeutsche Monstranz in Sigmaringen, die ganz ohne Bauformen nur aus gewundenen knorrigen Ästen gebildet ist in der Art, daß das Hostiengehäuse von einer offenen Laube mit der Muttergottes überragt wird. □

Die überwiegende Mehrzahl aller spätgotischen Monstranzen umschließt die Hostie mit einer senkrecht stehenden Glaswalze, die dem bekrönenden Türmchen als Sockel dient. Der Aufbau ist auch bei den Walzenmonstranzen in der Regel fassadenartig gestaltet, so daß je eine Strebepfeilergruppe die Walze rechts und links begleitet. Viel seltener finden sich ganz zentrale Anlagen, bei welchen drei Strebepfeilergruppen [Beispiele in Bern, Essen, Brauweiler, Löwen, Léau] oder sechs Pfeiler [Xanten] um die Walze gestellt sind. Die ältere Art der Walzenmonstranz, in welcher noch die Überlieferung der geschlossenen Ciborien [Beispiele in Buldern [siehe die Tafel], Hochelten; Johanneskirche und Maria Lyskirchen in







CIBORIUM, 15. JAHRH., KIRCHE ZU BULDERN [LINKS]
SILBERMONSTRANZ IN TIEFENBRONN [RECHTS]



Abb. 286: Corvinuspokal von 1462 in Wienerneustadt

Köln] nachwirkt, gipfelt in einem festen Turm mit geschlossenem Dachhelm. Zu den schönsten Denkmälern dieser Gattung zählen die Monstranzen von Altenahr, Fritzlar, Klosterneuburg und Brixen in Tirol.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bevorzugt dagegen ein leichtes, offenes Gebäude aus Baldachinen und Fialen, das auch figürlichem Schmuck reichlichen Raum gewährt. Aus der großen Menge solcher Monstranzen mögen als hervorragende Meisterwerke diejenigen von Eltville, Würzburg und Tiefenbronn [siehe die Tafel] erwähnt werden. Die letztere, über einen Meter hoch, ist vom Knauf bis zur Spitze mit Figuren besetzt; unmittelbar über dem Glasgehäuse birgt sie das letzte Abendmahl Christi als freie Gruppe.

Das WELTLICHE SILBERGESCHIRR ist das Gebiet, auf dem die deutsche Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts ihr Können ganz selbständig und ungebunden durch die Überlieferung entfaltet hat. Für das Trinkgefäß, von vornherein das Hauptstück, hatte die Frühgotik nur halbkirchliche Übergangsformen hervorgebracht [vgl. Seite 314]. Die spätgotischen Gefäßformen, wie die dreifüßigen Becher, die Buckelpokale, die Scheuren, Hörner und Schalen sind von kirchlichen Geräten durchaus unabhängig. Auch in der Technik geht die Goldschmiedekunst für weltliche Zwecke ihre eigenen Wege, indem sie die Treibarbeit ganz vorwiegend verwendet, die älteren Ziermittel aber vernachlässigt. Das hängt wohl auch mit dem bürgerlichen Wesen des spätmittelalterlichen Kunstgewerbes zusammen. Der Bürgerstand wird der stärkste Abnehmer weltlicher Silbergeräte. Seine Aufträge sind bedeutend in der Menge, sie stellen aber geringere Ansprüche an die Kostbarkeit des einzelnen Gegenstandes, als die fürstlichen Besteller der vorausgehenden Zeit. Daher verschwinden aus



□ Abb. 287: Silberschale aus Lüneburg 1476, Kunstgewerbemuseum Berlin □

dem weltlichen Silber bis auf geringe Spuren das Schmelzwerk und die schmükkende Zutat der Juwelen, mit welchen die Werke der französischen Hofkunst noch so verschwenderisch ausgestattet waren. Das bringt ohne Zweifel eine gewisse Verarmung der Zierkünste mit sich. Als Ersatz aber wurde das Verfahren, dem die Herstellung der Hohlgefäße obliegt, die Treibarbeit, zu solcher Meisterschaft ausgebildet, daß ihr keine Aufgabe zu schwer war. Die Folgezeit hat daraus Nutzen gezogen; denn die im 15. Jahrhundert erworbene sichere Beherrschung der Treibarbeit wurde die Grundlage für die Vorherrschaft der deutschen Goldschmiedekunst im Zeitalter der Renaissance. □

Das Hauptstück des deutschen Profansilbers, der Pokal, ist das beste Beispiel für den Einfluß der Treibkunst auf die Formengestaltung. Man kann sagen, daß die Form des gotischen Pokals nicht aus freier Erfindung der Umrisse, sondern aus den technischen Bedingungen des Treibens entstanden ist. Allen gotischen Pokalen ist gemeinsam, daß die Form des Körpers, Fußes und Deckels durch die Buckelung bedingt wird, also durch die einfachste Wirkung, welche die Treibarbeit erzielt. Die Buckel werden um den Körper des Pokals in zwei wagrechten Reihen oder in zwei Doppelreihen angeordnet, die in der eingeschnürten Mitte mit fischblasenartig geschwungenen, langgestreckten Spitzen in einander greifen. Der Ausweitung des Pokals entsprechend sind die Buckel der oberen Reihen immer größer als die der unteren. Die Buckel der Fußplatte schicken ihre Ausläufer als schlanken Schaft nach oben, so daß kein Raum bleibt für einen Knauf, der dem Schaft kirchlicher Geräte niemals fehlt. Ebensowenig bietet die in sich geschlossene Buckelung Gelegenheit zu ornamentalen Zutaten. Die Stelle, wo Schaft und Körper zusammenstoßen, umhüllen in der Regel krause Blattkränze, die auch an der Deckel-

□ spitze angebracht werden, wo sie einer bekrönenden Figur oder Kreuzblume als Untersatz dienen. □

Die Spätgotik hat mit dem Buckelpokal noch einmal ein vollwertiges Zeugnis für ihren tektonischen Geist abgelegt. Die Buckel verstärken die Widerstandskraft des getriebenen Gefäßes und erzeugen, blank vergoldet, durch die vielfältige Spiegelung des Lichtes außen und innen eine reizvolle Wirkung. Sie bringen somit die dem Silber eigentümlichen Vorzüge, seinen Glanz, seine Dehnbarkeit und Festigkeit zur vorteilhaftesten Geltung. Es ist daher nicht zu verwundern, daß diese gesunde Form sich als höchst lebensfähig erwies und neben den Renaissancepokalen bis in das 18. Jahrhundert hinein sich im Gebrauch erhielt. □



□ Abb. 288: Bergkanne in Goslar. 1477 □

Echte Pokale des 15. Jahrhunderts sind nicht grade häufig. Der beste Vertreter der Gattung ist der 82 cm hohe Pokal, den König Mathias von Ungarn 1462 zum Gedächtnis des in Wienerneustadt mit Kaiser Friedrich III. abgeschlossenen Friedens dieser Stadt geschenkt hat [Abb. 286]. Er ist sicherlich ungarische Arbeit, denn die Blumenranken an seinen Rändern sind in Filigranschmelz ausgeführt, einer Schmelzart, die nach italienischem Vorgang in Ungarn heimisch geworden war. Mit einer ähnlichen emaillierten Randborte ist einer der beiden deutschen Buckelpokale ausgestattet, welche die Kirche von Rieti in Umbrien als Reliquienbehälter bewahrt. Der ungewöhnlichen Größe des Corvinuspokals nähern sich zwei 67 cm und 60 cm hohe Pokale des Lüneburger Silberschatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum, beide in schräg gewundener Buckelung getrieben und □ von Wappenhaltern bekrönt. Durch

Übereinanderstülpen von zwei deckellosen Pokalen entstand der Doppelpokal; ein gutes Beispiel aus dem städtischen Ratssilber besitzt das Kunstgewerbemuseum in Leipzig, ein anderes das Museum von Bern. □

In einigen seltenen Fällen hat der Naturalismus der Spätgotik sich der einer Ornamentierung widerstrebenden Buckel bemächtigt; so sind am Pokal Kaiser Maximilians [gest. 1519] im Wiener Hofmuseum und an einer Siebenbürgener Silberkanne des Pester Museums die Buckel zu Birnen umgewandelt. □



□ Abb. 289: Ziegenhainer Silberkanne □

Den einfachen fußlosen Becher hat die Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts zu einer Kunstform von feinen Umrissen ausgestaltet. Der Körper wurde in leichter Schwingung nach oben erweitert, mit gewölbtem Deckel abgeschlossen und unten in einen Ringfuß eingepaßt, den drei Stützen tragen [vgl. Abb. 301]. Für diese Gefäße mäßigen Umfangs haben die Goldschmiede mit richtigem Gefühl die plastische Buckelung in der Regel vermieden, oder es wurden langgestreckte Buckel nach innen getrieben [Becher des Fürsten Oettingen-Wallerstein]. Zumeist wählte man die flachen Ziermittel der Gravierung, des Niello oder des Schmelzwerks, welche die Umrißlinien nicht störten. Die jedem Goldschmied geläufige Gravierung kommt am häufigsten vor; ausgezeichnete Beispiele besitzen der Dom in Lüttich, die Kirche in Kempen und das Museum in München. Das Niello in schönster Ausführung auf weißsilbernem Grund zeigt ein wahrscheinlich flandrischer Becher im Kupferstichkabinett des Britischen Museums. Die Gruppe der emaillierten Becher, auf die wir später zurückkommen werden, enthält berühmte Stücke: den burgundischen Affenbecher der Sammlung P. Morgan, den mit durchsichtigen Schmelzfenstern geschmückten Becher des South Kensington Museums und die österreichischen Becher des Wiener Hofmuseums. □

Von den als Tafelaufsatz dienenden großen Silberschalen oder Becken sind echte Stücke des 15. Jahrhunderts außerhalb des Berliner Kunstgewerbemuseums kaum vorhanden. Im Lüneburger Ratssilber, einem unvergleichlichen Schatz bürgerlichen Silbergeräts, sind zwei Arten, jede in mehreren Beispielen, überliefert. Die älteren Becken aus dem Jahr 1476 sind glatt und ruhen auf vier Füßen, die unten wieder mit einander verbunden sind [Abb. 287]. Im Aufbau der Stützen, gotische Throne mit den Kirchenvätern und Evangelistenzeichen, kommt noch die kirchliche Überlieferung zum Ausdruck. Die anderen Schalen nähern sich dem Pokal: die Becken sind gebuckelt und sie werden von einem einzelnen Fuß getragen, der den Pokalfüßen gleichartig gestaltet ist. □



□ Abb. 290: Trinkhorn um 1400 □

So häufig gotische Kannen aus Messing erhalten sind, so selten sind sie in Silber. Ein ganz einfaches frühgotisches Stück von edelster Umrißbildung ist aus dem Nonnenkloster Altenberg an der Lahn nach Schloß Braunfels gekommen. Das 15. Jahrhundert hat an der Grundform nicht viel geändert. Bei einem Paar großer Silberkannen von Innsbrucker Arbeit im Schatz des Deutschen Ordens zu Wien ist der Bauch mit dem hochansteigenden Hals glatt gelassen und die aus langgestreckten Tieren gebildeten Henkel erinnern noch an romanische Formen. Nur die behaarten Waldmenschen auf den Deckeln verraten die spätgotische Entstehung. Weniger vornehm in der Form, aber weit reicher in der Ausstattung ist die im Jahr 1477 für die Genossenschaft der Bergleute gefertigte Bergkanne im Rathaus von Goslar [Abb. 288]. Fuß, Hals und Bauch sind schräg gebuckelt, die mittlere Einschnürung deckt ein aufgelegter Kranz, aus dessen Blüten die Halbfiguren musizierender Engel herauswachsen. Auf dem Deckel ist in kleinen Figürchen der Silberbergbau des Ortes dargestellt, in der Mitte des Hügels Sankt Georg. Die Kanne von 74 cm Höhe zählt zu den Hauptwerken des gotischen Profansilbers in Deutschland und sie lehrt im Verein mit dem Lüneburger Schatz, bis zu welcher Höhe auch in kleinen Städten die Goldschmiedekunst schon im 15. Jahrhundert sich emporgearbeitet hatte. Die Kanne der Grafen von Ziegenhain im Museum zu Kassel [Abb. 289] ist ein merkwürdiges Beispiel für die selten vorkommende Übertragung einer außerhalb der Metallarbeit entstandenen Form in das Silber. Sie gibt ein hölzernes, mit Reifen gebundenes Gefäß von der für Thüringer Bier noch heute gebräuchlichen Form wieder, dem der Goldschmied einen prachtvoll gearbeiteten Ausguß und drei Turmfüße zugefügt hat. □

Auch eine gedrängte und kurze Übersicht des gotischen Silbers kann die Gefäße aus Kristall, Halbedelsteinen oder seltenen Naturerzeugnissen in Edelmetallfassung nicht ganz unerwähnt lassen. In dieses Gebiet fallen die Trinkhörner, eine uralte Gefäßform, die das 15. Jahrhundert wieder zu Ehren gebracht hat. Der Lüneburger Schatz im Berliner Kunstgewerbemuseum enthält das großartigste Beispiel: einen Elfenbeinzahn, den zwei silberne Elefanten mit hochaufstrebenden Turmbauten auf dem Rücken stützen [1486]. Unter den häufigeren Büffelhörnern, die man früher Greifenklauen nannte, sind durch die Schönheit der Silberfassung die Hörner im Grünen Gewölbe zu Dresden, im Besitz des Großherzogs von Baden [Abb. 290] und im Graner Dom ausgezeichnet. Von den letzteren stammt ein Horn aus dem Besitz Kaiser Sigismunds, zwei andere hat Mathias Corvinus nach Gran gestiftet. Sie gehören alle noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts; jünger ist das von einem silbernen Greifen getragene Horn des Wiener Hofmuseums. Nur ein einziges Trinkhorn dieser Zeit ist ganz aus vergoldetem Silber gearbeitet, das sogenannte Oldenburger Horn im Schloß Rosenborg zu

Kopenhagen, angefertigt 1464 von dem westfälischen Goldschmied Daniel Aretaeus für König Christian I. von Dänemark. Es ist mit einer unendlichen Menge ornamentaler und figürlicher Einzelheiten übersäet; die Füße, der Deckel und die Spitze sind als malerische Burgen gestaltet, die mit Rittern, Frauen und Wappenhaltern dicht besetzt sind. ☐



Abb. 291: Erbachpokal, Achat und Silber, Mainz. Mitte ☐ 15. Jahrhunderts ☐

Die Kunst, den Bergkristall im Gemmenschnitt zu verzieren, war im 15. Jahrhundert in Deutschland noch nicht gebräuchlich. Wohl aber wurden ganze Gefäße glattwandig aus Kristall geschliffen. Solche Stücke waren ihrer Kostbarkeit halber nur fürstlichem Gebrauch zugänglich. Der goldgefaßte Becher Karls des Kühnen von Burgund, ein Doppelpokal, den die Stadt Nürnberg 1484 dem Kaiser Friedrich III. verehrte [beide im Wiener Hofmuseum], ein kannenartiges Gefäß im Deutschordensschatz zu Wien, ein Pokal in der Würzburger Veste Marienberg und eine Kristallschale, von einem silbernen Schäfer getragen, im Dom von Gran, sind als die vornehmsten Beispiele der Gattung anzuführen. Hieran reiht sich der für den Mainzer Kurfürsten Dietrich von Erbach [1435 bis 1459] aus zwei halbkugeligen Achatschalen [Abb. 291] gearbeitete Pokal in der Form einer Doppelscheuer. ☐

Silbergefaßtes Porzellan wird in alten Schatzverzeichnissen zwar mehrfach erwähnt, erhalten ist aber aus dem 15. Jahrhundert nur ein einziges Stück, eine chinesische Schale mit seladongrüner Glasur im Museum von Kassel, die um 1435 eine glatte, den weichen Umrissen der Porzellanschale mit sicherem Geschmack angepaßte Silberfassung aus Fuß und Deckel erhalten hat. Einfacher noch sind die Fassungen der sarazenischen Glasbecher im grünen Gewölbe zu Dresden. ☐

Monstranzartig gefaßte Straußeneier besitzen die Kirchenschätze in Halberstadt, Quedlinburg und Fritzlar. Eine eigenartige und glückliche Lösung dieser Aufgabe bietet das zur Pilgerflasche ausgestaltete Straußenei in München [Abb. 292].

In ITALIEN ist das Kunstgewerbe nur während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch ungeteilt der mittelalterlichen Überlieferung treu geblieben. Nach 1450 war die Gotik zwar noch nicht allerwärts beseitigt, aber ihre Alleinherrschaft



Abb. 292: Straußenei in Silberfassung. K. Schatzkammer, München

war gebrochen. Die Goldschmiedekunst Toscanas war naturgemäß zuerst in der Lage, die gotischen Formen abzustreifen und fast gleichzeitig mit der Baukunst und Bildhauerei das gelobte Land der Renaissance zu betreten. War doch die Mehrzahl der Künstler, welche hier die Frührenaissance schufen, aus der Goldschmiedswerkstatt hervorgegangen und führende Meister wie Ghiberti, Verrocchio, Pollajuolo haben es nicht verschmäht, auf der Höhe ihres Ruhmes angelangt, gelegentlich wieder zu ihrem ersten Handwerk zurückzukehren.

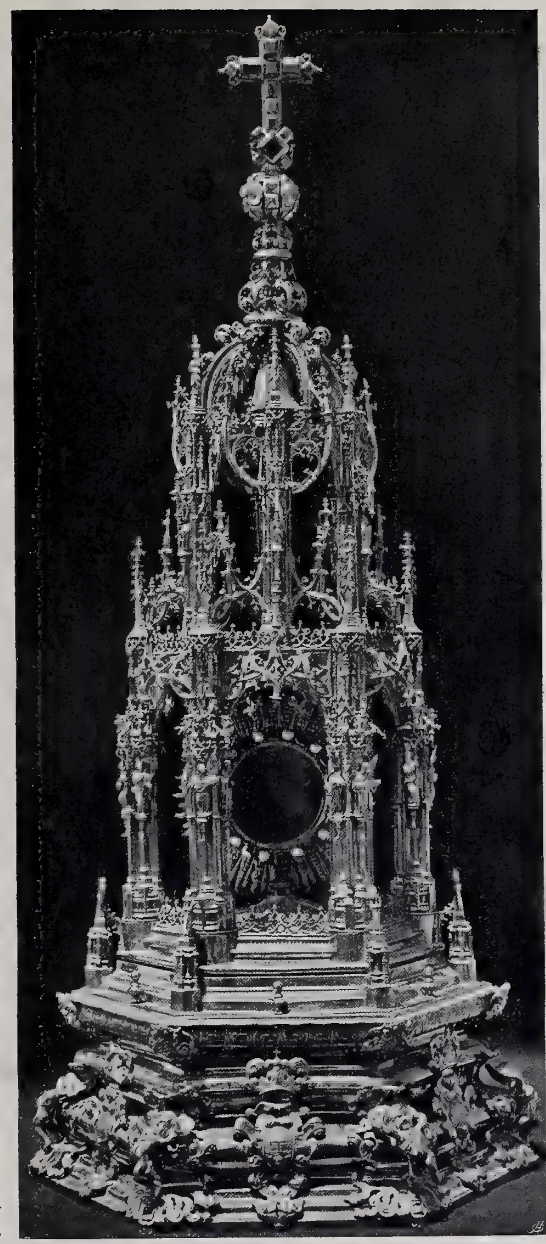
Die Silberfigur Johannes des Täufers, welche Michelozzo 1451 für den Altar der Taufkirche von Florenz [im Dommuseum] als Mittelstück lieferte, mußte der Mitarbeiter Donatellos und Ghibertis noch in eine gotische Nische einbauen, weil er durch die älteren Teile des Altars [vgl. Seite 316] an diese Formen gebunden war. Die vier Reliefbilder dagegen, mit welchen zwischen 1477 und 1480 die hundertjährige Arbeitszeit des Silberaltars abschloß, stehen bereits vollständig auf dem Boden der neuen Kunst.

Der Umschlag hatte sich schon früher vollzogen. Das zweite Hauptwerk der florentinischen Goldschmiedekunst bezeichnet die Zeit des Übergangs genauer. Es ist das große Kreuz, welches Pollajuolo gemeinsam mit Betto Betti für denselben Altar der Taufkirche in den Jahren 1456 bis 1459 geschaffen hat. Pollajuolos Anteil, der Unterbau, ist reine Frührenaissance, während Betto Bettis Kreuz noch stark an der Überlieferung des Mittelalters haftet.

Man würde ein unrichtiges Bild der Entwicklung der gesamten italienischen Goldschmiedekunst erhalten, wenn man sie nur nach den hervorragenden Werken der fortgeschrittensten Meister von Florenz beurteilen wollte. Denn die große Masse des kirchlichen Silbers — von weltlichem ist nicht viel bekannt — bleibt bis tief in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts durchaus im gotischen Formenkreis befangen. Das bezeugen unter anderem die Arbeiten der Werkstätten von Sulmona, Teramo, Guardiagrele in den Abruzzen, auch die des namhaftesten und fruchtbarsten Meisters dieser Gegend, des Nicolo Gallucci von Guardiagrele. Seine Tätigkeit reichte allerdings nur wenig über die Mitte des Jahrhunderts hinaus und die Abruzzenkunst lag überhaupt etwas abseits vom Weg der Renaissance. Aber wir finden ein gleiches Festhalten an der Gotik auch in anderen, der neuen Kunst-

strömung leichter zugänglichen Gebieten, so bei verschiedenen Venetianer Arbeiten im Schatz von San Marco und im Santo zu Padua. Aus den reichen Schätzen des Santo sei nur das große silberne Rauchfaß in Form einer gotischen Kapelle erwähnt, das Kardinal Francesco della Rovere um 1464 gestiftet hatte, als ein Beweis, wie langsam und widerstrebend die italienischen Goldschmiede die doch schon in Mißachtung gefallenen Bauformen der Gotik aufgegeben haben. □

In SPANIEN begann der italienische Einfluß, dem die Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts so viel zu verdanken hatte, im Zeitalter der Spätgotik allmählich zu versiegen. Im späteren 15. Jahrhundert kommt eine Stilrichtung zur Herrschaft, die mehr dem deutschen und niederländischen Geschmack sich nähert. Auch die spanische Goldschmiedekunst verwendet als ihr gangbarstes Ausdrucksmittel die gotischen Bauformen in einer freien, über die Möglichkeiten der Steinmetzarbeit weit hinausgehenden Umbildung. Sie braucht sie nicht nur für das kleinere Kirchengerät der Monstranzen, Ciborien und Vortragekreuze, sondern vor allem für die Kustodie, ein ausschließlich spanisches Gerät. □



□ Abb. 293: Kustodie des Doms zu Cadiz □

Die Kustodie ist ein offenes, in mehreren Geschossen sich verjüngendes Gehäuse, in das die Hostienmonstranz eingestellt wird. Sie dient zur Schaustellung des Sakraments während der Fronleichnamswoche. Von den Monstranzen unterscheidet sie sich darin, daß sie nicht fassadenartig in einer Ebene, sondern immer als Turm sechsseitig oder achtseitig aufgebaut ist; außerdem durch die mächtigen Abmessungen, die statt



□ Abb. 294: Englischer Maserbecher um 1480 □

des schlanken Schafts der tragbaren Monstranzen einen niedrigen, breiten Sockel beanspruchen. Die älteste Kustodie in Turmform, von 185 cm Höhe, besitzt der Dom von Gerona, von Francisco de Asis Artau 1458 vollendet. Sie übertrifft an Schönheit und Klarheit des Baues die bekanntere Kustodie von Barcelona. Weniger schlank, aber übersichtlich und durch genaue Durcharbeitung der gotischen Bauglieder ausgezeichnet, ist eine Kustodie des Doms von Cadiz [Abb. 293], der später ein barocker Sockel zugefügt worden ist. □

Die berühmtesten Stücke der Gattung in den Kathedralen von Cordoba und Toledo, Arbeiten des aus Deutschland eingewanderten Enrique de Arphe, fallen zwar schon in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts, sind aber noch gotischen Stils. Die Toledaner Kustodie birgt die kostbare Monstranz, welche die Königin Isabella die Katholische aus dem ersten von Amerika herübergebrachten Gold hatte anfertigen lassen. □

Die spanischen Monstranzen wiederholen im allgemeinen die in Deutschland und den Niederlanden ausgebildeten Formen, nur mit dem Unterschied, daß die Bauformen dichter gedrängt, unruhiger und nicht selten auch überladen sind. Bemerkenswerte Beispiele dieses Stils sind eine Scheibenmonstranz im Dom von Palencia, ein Kelch derselben Werkstatt in Segovia und die überreichen Vortragekreuze in Osuna und Astorga. Zuweilen reicht die Monstranz selbst an die Abmessungen der Kustodien heran; so das von drei Türmen bekrönte, 155 cm hohe Beispiel der Collegiatkirche in Jativa, das als Geschenk des Papstes Calixt VII. vor 1458 entstanden sein muß. □

Von den seltenen Denkmälern des spanischen Tafelsilbers sind zwei spätgotische Schiffe in den Kathedralen von Saragossa und Toledo zu erwähnen. Das letztere, aus Bergkristall und Silber auf vier Rädern ruhend, weist auf den Einfluß der Niederlande hin; denn ganz gleichartige Schiffe sind auf einem der flandrischen Wandteppiche mit der Geschichte der Esther im Dom von Saragossa als Tafelaufsätze dargestellt. □

Der Bestand an gotischen Silberarbeiten in ENGLAND ist so bescheiden, daß der Schluß auf eine gewisse Rückständigkeit des englischen Kunstgewerbes im Vergleich mit dem Festland kaum abzuweisen ist. Von kirchlichem Silber, mit





Abb. 295: Silberbecher der Mercers Hall, London um 1500 ◻ Abb. 296: Salzfaß im New College, Oxford

dem wohl schon die Reformation Heinrichs VIII. gründlich aufgeräumt hat, gibt es nur einige einfache Kelche [in Nettlecombe und Combe Keynes], wie sie auf dem Festlande noch in Mengen vorkommen. Etwas besser steht es mit dem weltlichen Gerät, da die Colleges der Hochschulen Oxford und Cambridge sich als sorgsame Hüter ihres alten Besitzes bewährt haben. Der Aufwand ist freilich auch auf diesem Gebiet nicht sehr groß gewesen. Die häufigste Art der Trinkgefäße sind Holzschalen in schlichter Silberfassung, meist mit gravierten Inschriften, die an die süddeutschen Maserholzgefäße erinnern und auch Mazer genannt werden. Die Mehrzahl davon, im All Souls College und im Oriel College von Oxford sind flache, niedrige Schalen; nur ein Stück im Pembroke College von Cambridge ist mit hohem, kegelförmig aufsteigendem Silberfuß versehen [Abb. 294]. Diese an frühgotische Ciborien erinnernde Becherform ist für die englische Goldschmiedekunst bezeichnend. Wir treffen sie wieder in einem ganz aus Silber gefertigten Gefäß mit hohem Deckel im Christ's College von Cambridge, das die Heiratswappen des Herzogs von Gloucester und der Eleanor Cobham dem



Abb. 297: Silberschmelzplatte, Italien. 15. Jahrh.

Jahre 1440 zuweisen. Schräge Streifen mit ganz flach getriebenen Rosenranken bilden die Verzierung. Einen reicher ausgestatteten Becher derselben Form besitzt die Mercers Hall von London [Abb. 295]. Eine ähnliche Vorliebe für schlichte Formen und etwas nüchterne Ornamentik verraten die Deckelbecher des Oriel College [1462] und des Christ's College, letzterer ein Geschenk der Gräfin Margarete von Richmond aus dem Jahre 1507.

Eine wichtige Rolle spielte in England das Salzfaß, das als Schaustück der Tafel die verschiedensten Formen, auch die Gestalt von Tieren erhielt, so daß der Zweck des Geräts aus der Form nicht ohne weiteres ersichtlich ist. Ein gotisches Salzfaß des All Souls College besteht aus einem Bergkristallgefäß, das ein silberner Riese auf dem Haupte trägt. Einem schräg gebuckelten Becher gleicht das Salzfaß des New College von Oxford aus dem Jahre 1493 [Abb. 296]. In dem zähen Festhalten an den strengen und einfachen Formen der Frühgotik liegt entschieden nationale Eigenart; erst im 16. Jahrhundert ist mit dem Erscheinen Hans Holbeins diese Selbständigkeit der englischen Goldschmiedekunst verloren gegangen. □

2. DIE SCHMELZKUNST □

Man kann nicht behaupten, daß das 15. Jahrhundert für das Schmelzwerk eine Zeit der Blüte gewesen ist, obwohl damals der Silberschmelz, der Goldschmelz auf runder Plastik (vgl. Seite 364), der Malerschmelz und sogar der Zellenschmelz nebeneinander und nacheinander geübt worden sind. □

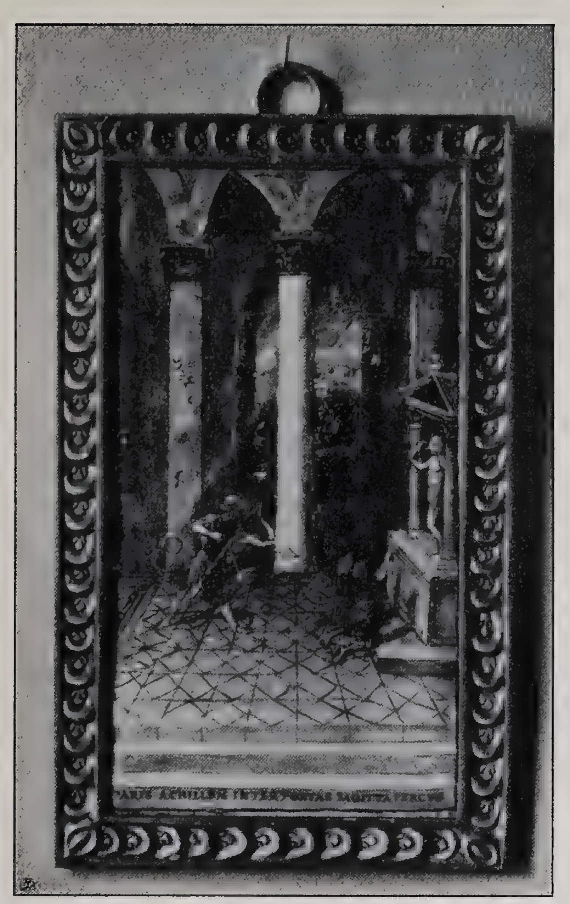
Der frühgotische Silberschmelz, wenn er auch stellenweis, wie in Spanien, bis ins 16. Jahrhundert fortgelebt hat, neigte sich im 15. Jahrhundert seinem Ende zu und die neue Kunst des Malerschmelzes erreichte ihre Höhe erst nach dem Ausgang des Mittelalters. So ist das 15. Jahrhundert eine Zeit des Übergangs, deren wichtigste Leistung für die Entwicklung des Schmelzwerks darin besteht, daß sie eine Verbindung zwischen den beiden genannten Schmelzgattungen hergestellt hat. □

Wir sind noch nicht so weit, diesen Übergang Schritt für Schritt im Zusammenhang verfolgen zu können, denn die Zahl der Arbeiten, die eine Brücke zwischen dem alten und dem neuen Verfahren bilden, ist recht gering. Wir sind ebensowenig imstande, die Orte, wo aus dem Silberschmelz die Vorstufen des Malerschmelzes entstanden, so genau zu bestimmen, wie das für den romanischen Kupferschmelz möglich war. Es scheint, daß die Umwandlung der Schmelzkunst sich in verschiedenen Ländern durch das Bestreben vollzog, die mühevolle Arbeit des Tiefschnitts zu umgehen und dafür einen leichteren Ersatz zu schaffen. □

In ITALIEN gehörte die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts noch unbestritten dem gotischen Silberschmelz, der in diesem seinem Heimatsland mehr als anderwärts Gemeingut der gesamten Goldschmiedekunst geworden war.

Wie ausgiebig die gotische Schmelztechnik noch angewandt worden ist, zeigt die silberne Altartafel des Nicolo Gallucci im Dom von Teramo, 1448 vollendet. Und wie lange die Goldschmiede selbst im fortschrittlichen Florenz daran festhielten, ersieht man aus den 1480 vollendeten Silberpfeilern des Altars der Taufkirche, die wie die älteren Teile noch mit Schmelzbildern geziert sind. □

Damals hatten aber in Oberitalien die Versuche der Neuerung, der SCHMELZMALEREI, bereits begonnen, die, wie es scheint, auf die Lombardei und Venetien begrenzt geblieben sind.



□ Abb. 298: Kupferschmelzbild, Lombardei um 1510 □

Die italienischen Schmelzwerke des Übergangs verteilen sich auf zwei stofflich scharf getrennte Gruppen. Die eine verwendet durchsichtige Glasflüsse auf Silber, die jüngere nur undurchsichtige auf Kupfer. Ein Hauptwerk der älteren Gattung ist eine Reliquienkapsel von 10 cm Durchmesser in der ehemaligen Sammlung Graf Valencia zu Madrid. Die Vorderseite füllt eine Darstellung der Kreuzigung, aus Perlmutter geschnitten; und auf der Rückseite sind drei Schmelzscheiben mit der Gefangennahme, Geißelung und Kreuzabnahme Christi eingefügt. Die figurenreichen Bilder sind in einem an die Schule Mantegnas erinnernden Stil ganz ohne die Vorarbeit des Tiefschnittes ausgeführt, nur der Hintergrund ist mit eingeschnittenen Furchen versehen, um die Glasflüsse besser haften zu lassen. Auf durchsichtig blauem Grund sind die Gewänder in grün, violett und blau aufgetragen; die eigentliche Zeichnung, die Modellierung und Abschattierung der Falten und alle Fleischteile sind in undurchsichtigem Weiß gemalt und schließlich mit Gold gehöht. Augenscheinlich von derselben Hand ist eine wenig größere Kapsel des Wiener Hofmuseums [Abb. 297] mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Dieselben Darstellungen wiederholen sich ferner in genau derselben Technik auf zwei Schmelzplatten in



□ Abb. 299: Schmelzbild von Jean Fouquet □

englischem Besitz [Sammlung J. E. Tailor]. Auch hier sind von dem Reliefschnitt des älteren Silberschmelzes nur gravierte Rautenmuster im Hintergrund übrig geblieben. □

In Oberitalien ging diese Schmelzmalerei auf Silber noch in die Renaissance hinüber [Beispiele zwei Kußtafeln mit kleinen Schmelzplättchen im Louvre]; doch hat sie das erste Viertel des 16. Jahrhunderts kaum überlebt. Es scheint, daß Italiener noch im späten 15. Jahrhundert den gemalten Silberschmelz nach Spanien übertragen haben. Denn es finden sich verwandte Schmelzbilder an dem Spiegel der Königin Isabella im Dom von Granada, der im 16. Jahrhundert zu einer Monstranz umgearbeitet worden ist und auch auf dem Fonsecakelch desselben Domschatzes.

Häufiger sind die jüngeren Schmelzmalereien Oberitaliens, bei welchen die Zeichnung mit spitzem Pinsel in Weiß, Gold und mattem Rotbraun auf undurchsichtig dunkelblauem Grund ausgeführt ist. In diese Gruppe gehören zwei Kußtafeln der Sammlung Martin Le Roy in Paris, eine im Britischen Museum; je ein Ciborium im Berliner Kunstgewerbemuseum und im South Kensington Museum; dann zehn Platten mit dem Leben Christi ebendort und andere aus dem ursprünglichen Zusammenhang losgelöste Stücke im Louvre und in der Sammlung Salting. Unter den letzteren findet sich die einzige weltliche Darstellung: Der Tod des Achilles im Tempel des Apollo [Abb. 298]. Den Namen eines Meisters nennt nur ein mit solchen Kupferschmelzen verziertes Kreuz in Dongo aus dem Jahr 1513, bezeichnet von Francesco di Ser Gregorio di Gravedona [am Comer See]. Auch die ältesten Stücke reichen nur wenig vor 1500 zurück; sie sind also in einer Zeit entstanden, als der Malerschmelz von Limoges bereits in Betrieb stand. Doch ist von französischem Einfluß weder im Stil noch in der Technik eine Spur zu entdecken.

Eine Abart des gemalten Kupferschmelzes, wobei die Zeichnung bloß in Gold aufgetragen ist, läßt sich in Italien nur an einem einzigen Denkmal nachweisen: Die Bronzefigur Marc Aurels [im Albertinum zu Dresden], die laut Inschrift Antonio Filarete 1465 für Piero di Cosimo Medici gemacht hat, trägt im Zaumzeug des Pferdes eingelegt einige ganz kleine blaue Schmelzplättchen mit goldenen Ornamenten. Sie sind sehr unscheinbar, erhalten aber einige Bedeutung durch die genaue Zeitbestimmung und durch die Goldmalerei. □

Die letztere ist — in unvergleichlich kunstvollerer Ausführung — auch zwei schwarzen Kupferschmelzscheiben eigentümlich, auf welchen der französische Maler Jean Fouquet [gestorben vor 1481] sein Selbstbildnis [im Louvre] und die Aufnahme des heiligen Geistes bei Christen und Heiden [im Berliner Kunstgewerbemuseum, Abb. 299] dargestellt hat. Es sind dies die wichtigsten Übergangsstücke

der französischen Schmelzkunst aus dem 15. Jahrhundert. Rein technisch betrachtet, sind die ersten Anfänge der Schmelzmalerei zwar schon am Goldenen Rössel von 1403 in den weiß auf blau gemalten Kleeblattmustern der Gewänder festzustellen. Aber von diesem Goldschmiedeschmelz führt keine für uns sichtbare Verbindung zu dem selbständigen Malerschmelz Fouquets und späterhin der Monvaerni und Penicaud von Limoges. □

Man hat vermutet, daß Fouquet die Anregung zur Goldmalerei auf Schmelzgrund von Filarete empfangen hat, mit dem er in Rom in Verkehr stand. Es ist aber viel wahrscheinlicher, daß er von einer flandrischen Werkstatt beeinflußt war, die nachweislich schon vor Filarete die Schmelzmalerei in Gold und Weiß auf schwarzem Grund mit der größten Vollendung geübt hat. Ihr Hauptwerk ist ein innen und außen schwarz emaillierter Silberbecher [früher Sammlung Thewalt, jetzt Morgan], auf dem in schwungvollen Ranken Affen dargestellt sind, die einen schlafenden Krämer geplündert haben und sich an seiner Habe ergötzen. Der Stil der Zeichnung ist ausgesprochen niederländisch; auch war derselbe Gegenstand schon 1375 im Schloß von Valencienne als Wandmalerei verarbeitet. Von derselben Hand besitzt das Düsseldorfer Gewerbemuseum einen Silberlöffel mit nielliertem Griff und emaillierter Schale. Ein drittes Werk, ehemals im Mainzer Domschatz, ist nur durch eine sehr getreue Abbildung in einer Handschrift zu Aschaffenburg bekannt: Ein Kristallpokal, dessen Fuß, Hals und Griff genau in Stil und Technik des Affenbechers und des Löffels mit Waldmenschen, Affen und Hir-



Abb. 300: Kristallpokal mit Schmelzmalerei, um 1465

schen bemalt sind [Abb. 300]. Die Herstellungszeit der Gattung ergibt sich aus einem Schatzverzeichnis des Piero de Medici von 1464, in dem der Affenbecher oder ein ganz ähnliches Stück beschrieben ist: 'ein Becher mit dem Markt der Affen, in weiß emailliert, hundert Gulden'. Limoges kann auf diese ersten Meisterwerke der Schmelzmalerei, die wohl der burgundischen Hofkunst zuzurechnen sind, keinerlei Anspruch erheben, denn die Limusiner Schmelzwirker haben die Graumalerei auf schwarzem Grund erst ein halbes Jahrhundert später mit ähnlichem Geschick zu handhaben gelernt. □

Lang bevor Limoges mit seinen Kupferschmelzbildern hervortrat, fand der flandrische Malerschmelz in Wien eine allerdings ziemlich unvollkommene Nachahmung. Das Wiener Hofmuseum bewahrt zwei Paare silberner Deckelbecher, die augenscheinlich alle aus einer Werkstatt herrühren. Sie gelten als burgundische Arbeit, obwohl dafür keinerlei Beweis vorliegt. Außen und innen bedecken den gerippten Grund durchsichtig blaue und grüne Glasflüsse, die in Gold mit Sternchen und strahlenden Halbmonden gemustert sind. Bei einem Paar ist die Außenseite überdies mit allerlei Getier, Löwen, Hirschen, Pferden, Adlern, Steinböcken, Greifen, in weißem Schmelz bemalt in einer Art, die sehr deutlich an den Affenbecher erinnert, ohne aber die Sicherheit und Feinheit der flandrischen Werke zu erreichen [Abb. 301]. Die Wappen, welche das zweite Becherpaar zieren, beziehen sich alle auf Österreich und es steht fest, daß einer dieser Becher für Kaiser Friedrich III. [1440 bis 1493] angefertigt worden ist. Man darf daher Wien als ihre Heimat betrachten, zumal hier nach Ausweis einer Monstranz in Klosterneuburg der Silberschmelz noch nach 1485 gepflegt worden ist. □

In Ungarn, wo im 15. Jahrhundert deutsche und italienische Künstler tätig waren, ist der Filigranschmelz einseitig bevorzugt worden. Seine Muster, meist wellig bewegte Ranken mit seitlich abzweigenden Blüten, werden gebildet durch auf den Silbergrund gelöteten Draht, der zugleich die Grenzen der farbigen Schmelzflächen bildet. Die Farben blau, grün, rot und weiß herrschen im 15. Jahrhundert vor. Zu den frühesten ungarischen Denkmälern zählen das sächsische Kurschwert [in Dresden], um 1425 in Ofen entstanden und das wenig jüngere Kopfreliquiar der heiligen Dorothea in Breslau. Dann folgen der Corvinuspokal [vgl. Abb. 286] und gotische Kelche in Pest, Klosterneuburg, Breslau, Berlin [Kunstgewerbemuseum], um nur einige Beispiele aus dem 15. Jahrhundert zu nennen. Der Filigranschmelz ist diesseits der Alpen außerhalb Ungarns kaum gearbeitet worden; entstanden aber ist er in Ungarn nicht. Er findet sich mit gleichen Ornamenten an italienischem Silbergerät der Spätgotik, namentlich in den Abruzzen, so an dem Ostensorium des Nicolo Gallucci in S. Lucio Atessa und an dessen Altar in Teramo. Auch Sieneser Goldschmiede bedienten sich desselben Verfahrens und genau derselben Blumenmuster, wie das einem Reliquiar von Francesco d'Antonio in der Kirche der Osservanza bei Siena zu entnehmen ist. Von Italien ist jedenfalls der Drahtschmelz zur Zeit als Kaiser Sigismund in Ofen Hof hielt, nach Ungarn verpflanzt worden. □

In Spanien hat nicht nur der gotische Silberschmelz italienischer Art, wie früher berichtet [siehe Seite 324], länger als anderwärts fortgelebt, es kommt

hier auch das viel ältere Verfahren des Zellenschmelzes auf Gold und Kupfer im 15. Jahrhundert wieder zum Vorschein. Die muslimische Kunst, reich an byzantinischen Erinnerungen und dem Wechsel abgeneigt, hielt am Zellenschmelz noch fest, nachdem er im christlichen Abendland längst ersetzt und vergessen war. Die kostbaren Meisterwerke der sarazenischen Goldschmiede Granadas, die sogenannten Boabdilschwerter in Kassel, Paris [Nationalbibliothek], Madrid [Armeria, Museum und in den Sammlungen Villaseca, Viana, Campotejar, Vega de Armijo] sind zugleich die schönsten Denkmäler des Zellenschmelzes aus dem 15. Jahrhundert. Im Griff und den Scheidenbeschlägen tragen sie ornamentale Schmelzstücke, die ihren byzantinischen Vorläufern kaum nachstehen. Von diesen Lehrmeistern haben die christlichen Goldschmiede Spaniens die alte Kunst wieder übernommen. Eine Silberfigur des heiligen Vincenz aus der Mitte des 15. Jahrhunderts [Besitz der Herzogin von Bailen] ist am Heiligenschein und Sockel mit Schmelzplatten in der Art der Boabdilschwerter ausgestattet. Das späteste Beispiel ist der für die katholischen Könige Ferdinand und Isabella angefertigte Einband des Gesetzbuches in der Bibliothek von Madrid. Auf rotem Samt sind die Anfangsbuchstaben ihrer Namen aus Goldschmelz aufgelegt, mit Blütenranken gefüllt, die sich vom rein muslimischen Stil schon merklich entfernt haben. So steht hier im Westen Europas am Ende der mittelalterlichen Schmelzkunst dasselbe Zellenverfahren, von dem sie im Osten ausgegangen war. □



□ Abb. 301: Wiener Schmelzbecher, 15. Jahrhundert □

3. DIE MÖBEL □

Die Zahl der heute noch vorhandenen echten gotischen Möbel ist nicht ganz so groß, und namentlich ihr Erhaltungszustand bei weitem nicht so tadellos, wie es dank der ergänzenden und erneuernden Tätigkeit des 19. Jahrhunderts den Anschein hat. In Mengen sind alte, aber einfache oder verfallene Möbel durch schmückende Zutaten bereichert und überladen worden, mit Benutzung echter Bruchstücke hat man neue und oft absonderliche Formen zusammengebaut und mit vielfältigen Mitteln der Verschönerung trügerische Bilder vorgetäuscht.



□ Abb. 302: Niederländisches Schlafzimmer um 1450 □

Gegen diese Verschleierung und Trübung der Wahrheit haben wir ein wertvolles Mittel der Aufklärung und Berichtigung in zahlreichen Gemälden des 15. Jahrhunderts, auf welchen niederländische und deutsche Maler, dem realistischen Zug der Spätgotik folgend, die Zimmereinrichtung ihrer Zeit und ihres Standes in allen Einzelheiten gewissenhaft und liebevoll festgehalten haben [siehe die Tafel]. □

Wir sehen die weißgetünchten oder holzgetäfelten Wände und die braunen Balkendecken, den mit Fliesen gepflasterten oder gedielten Fußboden, die Fenster mit verbleiten Butzen oder Rautenglas und gelegentlich ein paar bunten Wappenscheibchen, die Wandnischen für die messingenen Wasserkessel und Waschbecken, den Handtuchhalter daneben; andere Nischen mit Handleuchtern, Flaschen, Kannen und Gläsern; die Kamine mit ihren Feuerböcken, Kronleuchter, Wandleuchter und kleine gewölbte Wandspiegel; die Bordbretter mit Zinnkrügen, Büchern, Spahnschachteln und Kästchen, vor allem die Holzmöbel in ihrer ursprünglichen Form und Farbe. □

Der bürgerliche Hausrat, den die rasch aufblühende Kunsttischlerei der Spätgotik geschaffen hat, war vielgestaltig und formenreich. Aber die Besetzung des einzelnen Wohnraums mit Möbeln war doch von Überfüllung weit entfernt. □

Als Sitz dienen vornehmlich an der Wand befestigte Bänke, die im Norden gleichzeitig als Truhen gebraucht wurden, während in Süddeutschland die offene Bretterbank vorherrscht. Dazu kommen, recht spärlich verteilt, Dreipfostenstühle [vgl. Seite 256, Abb. 204], Brettschemel oder Scherenstühle, ein Tisch und im Norden der Stollenschrank. An großen Schränken war zwar im süddeutschen Haus kein Mangel, aber ihr Platz war, wie für die größeren Truhen, in den Vorräumen und im Hausflur. In den Zimmern mußten Wandnischen mit und ohne Türen und Bordbretter einen Ersatz bieten. □

Ein reicheres Bild gewährte das Wohnzimmer, wenn es zugleich als Schlafstube benutzt wurde. Denn das spätgotische Bett entbehrte selten der farbigen



NIEDERLÄNDISCHES ZIMMER VON 1438 · FLÜGEL
DES WERLALTARS DES MEISTERS VON FLÉMALLE





Vorhänge, die von einem an der Decke befestigten, stoffbespannten Rahmen herabhingen und tagsüber am Fußend des Baldachins aufgeknüpft wurden [Abb. 302]. Dicht an den Langseiten des Bettes standen, in Italien und Süddeutschland fast immer, im Norden seltener, niedrige Sitztruhen für das Leinenzeug und die Decken. Neben dem Kopfend des Bettes war der feste Platz jener stattlichen Lehnstühle mit hoher Rückwand, die den kirchlichen Bischofstühlen gleichen [Abb. 303].



□ Abb. 303: Westfälisches Schlafzimmer 15. Jahrhundert □

Von dem Moment an, wo der Denkmälerbestand und die Bilder einen tieferen Einblick in den gotischen Hausrat gewähren, das heißt schon von der Frühzeit des 15. Jahrhunderts an, erkennt man deutlich in den Ländern diesseits der Alpen das Nebeneinanderwirken einer nördlichen und einer südlichen Richtung in der Kunsttischlerei und in der Zimmereinrichtung überhaupt. □

Frankreich, die Niederlande und Nordwestdeutschland bilden das nördliche Gebiet, das ganz vorwiegend EICHENHOLZ, in Frankreich auch Nußholz verwendet und trotz mancher nationalen Unterschiede im wesentlichen doch dieselben Möbelformen herstellt. Der Nordosten Deutschlands folgt dem Westen langsamen Schrittes nach. Und dasselbe gilt wohl auch für England, das mit den Niederlanden Fühlung hält. Die Führung hatten die Niederlande, wo der Aufwand des burgundischen Hofes und der selbstbewußten Bürgerschaft in den gewerbreichen Handelsstädten Flanderns und Brabants zur Förderung der Kunst im Hause mächtig zusammenwirkten. □

Das Gebiet der südlichen Richtung umfaßt Oberdeutschland im weitesten Sinne, einschließlich der Alpenländer und der Ostmark. Hier saß die Erinnerung an das Holzhaus fester und ihr verdankt der Süden die größere Häufigkeit der völlig getäfelten Zimmer. Auf die Gestaltung der Möbel und namentlich auf die Art ihrer Verzierung übten die im Süden mit Vorliebe verarbeiteten NADELHÖLZER einen entscheidenden Einfluß aus. Dem süddeutschen Wohnraum ist der farbig glasierte Kachelofen eigentümlich, neben dem der Steinkamin trotz der Nähe Italiens nicht recht aufkommen konnte. □

Italien, ärmer an mittelalterlichen Hausmöbeln als die Länder diesseits der Alpen, nimmt schon durch die frühzeitige Verabschiedung der Gotik eine Sonder-



□ Abb. 304: Englischer Speiseschrank um 1500 □

stellung ein, obwohl es an Berührung und Austausch mit den Alpenländern nicht gefehlt hat. □

DIE MÖBEL DER NÖRDLICHEN RICHTUNG □

Der große Fortschritt gegen die Frühgotik liegt in der Einführung des Möbelbaues aus Rahmenwerk und Füllung, der für alle Kastenmöbel einschließlich der Truhenbänke, Lehnstühle, Kastentische, zum Teil auch für die Bettstellen und die Wandvertäfelung die Regel wurde. Eine Vorbedingung dafür war die um 1320 angesetzte Erfindung der Sägemühlen, welche die Herstellung dünner Füllbretter erleichterte. Doch ist die neue Schreinertechnik vor dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts nicht nachzuweisen. Sie hatte den Vorzug, die vorher allzu wuchtigen Möbel leichter und doch dauerhaft zu gestalten, die Schauseiten durch das vorspringende Rahmenwerk klar und deutlich zu gliedern, durch den Wechsel von Licht und Schatten zu beleben und schließlich die Schnitzerei zu feineren und plastischeren Leistungen anzuregen. Denn auf den vertieft in die Rahmen eingefalzten Füllungen fand das Schnitzwerk einen geschützten und auch vom Eisenbeschlag nicht beengten Platz. □

Die verbesserte Bauart hat die ältere schwerfällige Brettarbeit keineswegs überall beiseite geschoben. Nur in den Niederlanden, ihrem Ursprungsgebiet, und im Rheinland scheint ihr Sieg durchgreifend gewesen zu sein. In Westfalen dagegen und weiter nach dem Osten werden nicht nur bäuerliche Möbel, sondern auch kunstvoll geschnitzte Schränke und Truhen für Kirchen, Schlösser und Stadthäuser nach wie vor aus dicken Bohlen mit Brettfüßen das ganze 15. Jahrhundert hindurch bis in die Renaissance hinein hergestellt [Beispiele in den Kunstgewerbemuseen von Köln, Hamburg, Flensburg; vgl. Abb. 307]. Dazu gehört auch eine in den Kunstgewerbemuseen von Köln, Berlin, Frankfurt vertretene Gattung großer westfälischer Truhen, deren Deckel und Seiten mit nebeneinander gereihten Eisenbändern dicht beschlagen sind, so daß für die Schnitzerei nur die Fußenden der Wangenbretter frei bleiben. □

In England lebte der Bretterbau in Kirchenschränken [Dom zu York] und in einer diesem Land allein eigentümlichen Schrankart mit durchbrochenen Maßwerkfenstern [Abb. 304] bis zum Ausgang der Gotik fort. □

Die französische Kunsttischlerei hielt zwar im allgemeinen mit der flandrischen gleichen Schritt, doch gibt es auch hier spätgotische Maßwerktruhen [Beispiele in den Kunstgewerbemuseen von Paris, Köln, Brünn], deren Seiten vier starke Nußholzbretter ohne Rahmen und Füllung bilden. Die Bretter sind, wie das auch bei italienischen und süddeutschen Truhen von 1400 an vorkommt, im Schwalbenschwanzverband ineinander eingezinkt, so daß die den frühgotischen Kastenmöbeln noch unentbehrlichen Fußbretter fortfallen. □



Abb. 305: Schrank aus Jülich, Kunstgewerbemuseum Köln

Sobald die Schnitzerei das gegebene Ziermittel der Kunsttischler wurde, gewann ihr ORNAMENTENSCHATZ an Vielseitigkeit. Die herkömmlichen Spitzbogen- und Maßwerkmotive hat auch das 15. Jahrhundert in den verwickelteren, oft schon gequälten Formen der Spätgotik aufs ausgiebigste ausgenützt. Truhen und Schränke, Banklehnen, Bettstellen und Getäfel zeigen in ihren Füllungen ungezählte Spielarten in flacher, tiefer oder auch durchbrochener Arbeit. Dabei sind landschaftliche Unterschiede wohl zu bemerken, aber es ist schwer, sie genau zu umschreiben, denn viele Formen hatten im ganzen Machtbereich der Gotik bis nach Italien Geltung. Im allgemeinen bevorzugt der Süden die scharfen, streng steinmetzmäßigen Bildungen [vgl. Tafelbild: Steyr. Schrank], während der Norden neben den reinen Bauformen auch eine Vermischung des Maßwerks mit stilisiertem Laub und Ranken liebt [vgl. Abb. 274, 308]. □

Durch Auflösung und Zergliederung des Maßwerks entstand ein der rheinischen und niederländischen Kunsttischlerei eigentümliches Ornament aus Hohlkehlen mit bandartig aufgerollten Enden [Abb. 305]. Die Hohlkehlen, immer von zwei Rundstäben begleitet, berühren, kreuzen und verschlingen sich in vielfältigen Windungen. Blätter, Blüten und Maßwerkmotive entwachsen ihnen in den noch übrigen Raum der Füllbretter. Daß das Hohlkehlenornament aus dem Maßwerk sich ableitet, ist aus einigen Übergangsformen an dem berühmten dreisitzigen Kirchenstuhl von 1446 in Kempen zu sehen. Selbständig geworden, hat es an den spätgotischen Möbeln des Rheinlandes dem eigentlichen Maßwerk den Rang abgelaufen. Es ist im Kölner Kunstgewerbemuseum durch Schränke, Truhen, Bänke



□ Abb. 306: Schrank aus Oldenburg, Museum Köln □

und Einzelfüllungen in den verschiedensten Spielarten vertreten. Über seine Heimat hinaus ist es nach England und gegen Osten zu bis nach Lüneburg vorgedrungen. □

An Häufigkeit, weiter Verbreitung und Lebensdauer wird es von dem schlichteren FALTWERK noch übertroffen [vgl. Abb. 305 und 311]. Seine Entstehung ist ganz richtig aus einem rein technischen Vorgang erklärt worden. Der Schreiner suchte die Füllungen für einfache Möbel oder untergeordnete Stellen durch eine Reihe in der Faserrichtung gehobelter Profile — Hohlkehlen und Rundstäbe — zu beleben. Um die Füllung mit glattem, dünnem Brettrand in die Nut des Rahmenholzes einfalzen zu können, mußte man die Profile oben und unten umstechen und abschneiden. Ihre Schwellungen führten zu gewellten Umrissen, die dann Geschmack und Erfindung der Schnitzer mannigfach abzuwandeln wußten, häufig so, daß sie den Falten zusammengelegter Stoffe gleichen. Das Faltwerk tritt als Hobelarbeit zunächst dem Schnitzwerk untergeordnet auf, an den Schmalseiten von Schränken und Truhen, unter dem Sitz der Bänke, an Bettstellen und Stubentüren. Mit steigender Beliebtheit wird es auch als alleiniger Schmuck großer Schränke, namentlich in Flandern, verwendet [Beispiele Kunstgewerbemuseen Paris und Köln, Sammlung Figdor; drei Schränke im Hospital von Aalst, zwei im Spitalmuseum von Brügge, der größte in der Domsakristei zu Lüttich]. Es war im ganzen Gebiet der nördlichen Kunsttischlerei von Frankreich bis Skandinavien und auch in Spanien [Türen im Dom von Granada] bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts heimisch und sendet entartete Ausläufer noch in das 17. Jahrhundert hinein. □

Das PFLANZENORNAMENT erscheint an französischen, niederländischen und englischen Möbeln nur sparsam verwendet. In Deutschland dagegen, und insbesondere im Süden, boten die kirchlichen Gestühle und Umrahmungen der Schnitzaltäre so viele und vollendete Vorbilder sowohl des riemenartig gezogenen und gewundenen Blattwerks [man braucht nur an die Gestühle in Konstanz und Maulbronn und an den Hauptaltar in Kalkar zu erinnern], als auch der naturähnlichen Formen der Eichenzweige, Weinranken und des dürren Astwerks, daß die Haus-

möbel sich ihrem Einfluß nicht entziehen konnten. Auf diesem Feld haben die deutschen Möbelschnitzer des 15. Jahrhunderts ihr eigenes Können am besten erwiesen. Um die plastische Wirkung zu erhöhen, wurde das Rankenwerk häufig, namentlich an Stollenschränken, durchbrochen geschnitzt [Abb. 306] und mit rot oder blau gestrichenen Holztafeln hinterlegt, wie das auch bei Maßwerkfüllungen und den Durchbrechungen der Eisenbeschläge oft geschah. □



□ Abb. 307: Westfälischer Schrank von 1425 in Hamburg □

Das Schnitzwerk selbst und der Rahmenbau blieben durchgehends unbemalt. Die landläufige Annahme, daß die spätgotischen Schnitzmöbel bemalt waren, ist durch Anstrichreste hervorgerufen, die den Möbeln erst in viel späterer Zeit zuteil wurden, besonders dann, wenn der Wechsel des Geschmacks sie in bäuerlichen Besitz verschlagen hatte. Die einzigen einwandfreien Zeugen für den ursprünglichen Zustand der Schnitzmöbel sind die Bilder dieser Zeit. Und sie zeigen die Eichen- und Nußholzmöbel der nördlichen Richtung regelmäßig in der natürlichen braunen Farbe des Holzes. Ausnahmen kommen vor bei solchen westfälischen und nordostdeutschen Schränken, die auch in ihrem einfachen Bretterbau auf einer älteren Stufe stehen geblieben sind. Das beste Beispiel besitzt das Hamburger Kunstgewerbemuseum in dem farbigen Schränkchen von 1425 aus Haßbergen bei Osnabrück [Abb. 307]. □

Für die FIGÜRLICHE SCHNITZEREI blieb im gotischen Möbel neben Maßwerk, Ranken und Faltwerk nur ein sehr bescheidener Raum übrig. Am ehesten lockte noch die breite, ungeteilte Schauseite norddeutscher Brettertruhen zu zusammenhängenden Darstellungen, wie der Wurzel Jesse [Kunstgewerbemuseen in Bremen und Hamburg], oder die Spitzbogenreihen gaben Gelegenheit, Figuren darunter anzubringen. So sind auf einer Lüneburger Hochzeitstruhe [Museum Hamburg] die Lebensalter eines Ehepaares dargestellt. Bei den Stollen- und Vollschränken des Westens dagegen geht das figürliche Element, von Wappenhaltern abgesehen, über die oberen Türchen kaum hinaus. Mehrfach sind an dieser Stelle, oder auch zwischen den Türen, einzelne Heiligenfiguren angebracht [Stollenschränke im Hospitalmuseum von Brügge, Kensington Museum, Kunstgewerbemuseum Berlin,



□ Abb. 308: Rheinischer Stollenschrank 15. Jahrhundert, Kunstgewerbemuseum Berlin □

Schrank im Lütticher Museum] oder die Verkündigung [Schrank im Hospiz de la Potterie in Brügge]. Jene Prachtschränke aber, bei welchen Reliefbilder alle Füllungen bis unten herab schmücken, sind in ganz echtem Zustand nicht nachweisbar. □

Die Truhe bleibt zur Bergung des Leinens und der Kleider das unentbehrlichste Kastenmöbel, doch macht ihr in der Zimmereinrichtung des Nordens schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der schmuckere STOLLENSCHRANK, richtiger die Kredenz, den Rang streitig. Er besteht aus einem Kasten von den Höhen- und Breitenverhältnissen einer Truhe, aber meist kleineren Abmessungen, der durch Verlängerung der Fußpfosten bis zu einer Oberkantenhöhe von etwa $1^1/_2$ Meter emporgehoben wird. Die Höhe bedingt es, daß er nicht mehr durch einen Deckel, sondern mit einer oder zwei kleinen Türen sich öffnet und somit aus einer Truhe in einen Schrank sich verwandelt. Die Füße sind unten durch einen [bei gotischen Stollenschränken meist ergänzten] Boden verbunden [Abb. 308]. Schon die älteste datierte Darstellung dieses Möbels auf dem Werlaltar von 1438 [vgl. die Tafel]



□ Abb. 309: Truhentisch um 1500, im Flensburger Kunstgewerbemuseum □

zeigt unter dem Kasten die Schubladen, die damit zuerst in der Schreinerei auftreten. Nur die französischen Stollenschränke haben auf die Schubladen oft verzichtet. Sie hatten einen anderen Vorzug: der Raum zwischen den rückwärtigen Pfosten wurde in Frankreich, sehr zum Vorteil einer geschlossenen Wirkung des Möbels, oft mit glatten oder Faltwerkbrettern ausgefüllt, in den Niederlanden und am Rhein — viel weiter reichte das Gebiet des gotischen Stollenschrankes nicht — nur ausnahmsweise. Der verschließbare Fassungsraum dieses Ziermöbels ist mitsamt den Schubladen gering; seine Hauptaufgabe war auch, den Besitz des Hauses an blinkenden Kannen und Becken aus Messing, Zinn und Silber über und unter dem Kasten zur Schau zu stellen. Daher erhielt er manchmal einen Stufenaufbau oder Baldachin. Dergleichen ist auf Bildern, wo die Kredenz meist mit einer gestickten Leinendecke behängt erscheint, oft genug zu sehen; erhalten ist aber davon wenig Unanfechtbares. □

Daß man in Frankreich das sonst schlichte Rahmenwerk mit vorgelegten Pfeilern und Fialen schmückte, ist durch echte Beispiele [Kunstgewerbemuseum Paris und Kensington Museum] erwiesen. In Deutschland sind solche Bauformen meist Zutaten der Gegenwart, wenn es sich nicht um kirchliche Stücke von ungewöhnlicher Größe handelt. Gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts wird die Erinnerung an die Abstammung von der Truhe völlig verwischt in einer Abart des Stollenschrankes, welche sich erkerartig über einem halben Achteck aufbaut. [vgl. Abb. 308]. □

Zwischen der Truhe und dem Stollenschrank gibt es verschiedene Übergangsformen, die gewissermaßen auf dem halben Weg der Entwicklung stehen geblieben sind. Dazu gehört die englische Kredenz, die sich zwar mit Türen öffnet, sich aber nur bis zu Tischhöhe erhebt [ein gutes Beispiel in der Kirche zu Louth]. Sie gleicht daher einem Stollenschrank mit verkürzten Füßen. Ähnlich ist der Truhentisch von Schleswig-Holstein [Abb. 309]. Hier hat sich der Truhendeckel zu einer breiten Tischplatte ausgewachsen, so daß er nicht mehr als Klappdeckel



□ Abb. 310: Kastentisch um 1500, in Paris □

brauchbar bleibt und die Truhe durch Türen zugänglich gemacht werden muß. Das Rheinland fand für den Kastentisch eine andere Lösung: die Truhe behält geschlossene Wände, aber die Tischplatte läßt sich verschieben und öffnet dadurch den Innenraum von oben her [Beispiele im Kunstgewerbemuseum Köln und Aachen]. Da solche Tische gelegentlich eine Einrichtung von vielen kleinen Gefächern enthalten, wie sie dem Kaufmann dienlich waren, bezeichnet man sie wohl auch als Zahltische. Es gibt mancherlei Abarten, so ein zugleich als Betpult eingerichtetes Kastentischchen im ehemaligen Hospiz S. Josse in Brügge, und Zutaten, wie die kleinen Pulte, die zum Lesen und Schreiben auf die Tische gestellt wurden [Nationalmuseum München, Sammlung Figdor, Kunstgewerbemuseum Köln, Museum Kempen]. □

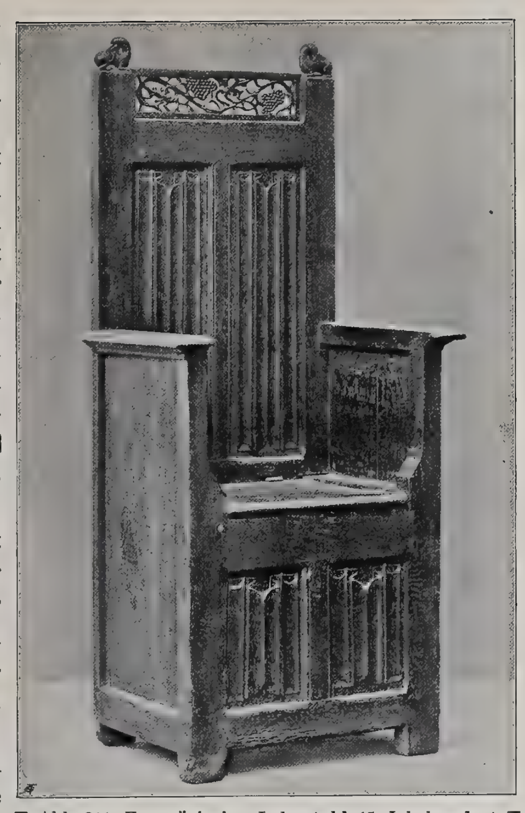
Überhaupt hat die Spätgotik die Tische viel mannigfaltiger gestaltet als die Gegenwart. Von der einfachsten Form des Eßtisches, einer über Böcke oder Schragen gelegten Tafel, bewahrt das Hospiz de la Potterie in Brügge ein wohlerhaltenes Beispiel von 1424. Kunstvoller und daher häufiger erhalten ist die den süddeutschen Tischen sich nähernde feste Form: eine zusammengeklappte Doppelplatte mit flachem Kasten darunter ruht auf zwei starken, durch ein Querholz verbundenen Brettstützen, die ein von oben her zugängliches, nach unten abgeschrägtes Behältnis einschließen [Abb. 310]. □

Die SCHRÄNKE der nördlichen Richtung sind unabhängig von der Truhe entstanden. Sie scheiden sich in eine flandrische Art, die auch am Niederrhein und in Frankreich vorkommt, und in eine norddeutsche. □

Der flandrische Schrank öffnet seine ganze Vorderseite mit zwei großen, von oben bis unten reichenden Türen, die an langgestreckten Eisenbändern hängen und je vier, sechs oder neun Füllungen mit Faltwerk oder Hohlkehlenornament enthalten. Der Rahmenbau bleibt ganz schlicht, nur ausnahmsweis findet sich eine pfeilerartig geschnitzte Schlagleiste. Die Seitenwände umschließen eben solche Füllungen, wie die Türen. Hierher gehören die oben erwähnten Faltwerkschränke in Aalst, Brügge, Köln, Paris und Wien; ferner die Schränke mit Hohlkehlenmustern im Johanneshospital von Brügge, in der Martinskirche zu Lüttich und im Spital der Unheilbaren daselbst.

Der schmälere norddeutsche Schrank ist aus dem in eine Mauernische eingelassenen Wandschrank entstanden. Daher sind seine Seitenwände aus glatten Brettern — ohne Füllungen — gebildet und das Kopfgesims der Schauseite ist nicht immer über die Schmalseiten weitergeführt. Der Rahmenbau gliedert die Vorderseite in Felder von verschiedener Größe, die ungefähr den Gefächern des Inneren entsprechen [vgl. Abb. 306]. Im Rheinland gleicht die Schauseite etwa einem Stollenschrank, dessen offener Raum unter den Schubladen durch zwei

Türen verschlossen wird. Diese Art findet sich ebenso in den Niederlanden [Museum Lüttich, Hospiz de la Potterie Brügge]. Anders im Osten, wo man den Stollenschrank nicht kannte. Hier fehlen die Schubladen und die Mitte nimmt eine von oben nach unten aufschlagende Klappe mit eisernen Stützen ein. Diese Art war an der Unterelbe und Nordsee, weiterhin bis nach Dänemark heimisch [Beispiele im Museum Hamburg und Kopenhagen; dazu die Wandschränke im Lüneburger Rathaus]. □



□ Abb. 311: Französischer Lehnstuhl, 15. Jahrhundert □

Die Bettstellen waren nach Ausweis vieler Bilder ziemlich einfach, nur die Kopfwand erhöht und mit Schnitzwerk verziert. Das Pariser Kunstgewerbemuseum besitzt zwar ein spätgotisches Bett mit hölzernem Himmel aus Schloß Villeneuve; allgemeine Aufnahme fand diese Form aber erst mit der Renaissance. □

Mit den leichteren Stühlen und Schemeln des Mittelalters hat die Folgezeit bis auf wenige Reste, wie den schönen Limburger Faltstuhl [um 1400] des Wiesbadener Museums, stark aufgeräumt. Immerhin kann man feststellen, daß auf diesem Gebiet, für welches nur die dem Norden und Süden gemeinsamen Harthölzer Nuß und Eiche in Betracht kommen, die Unterschiede zwischen nördlicher und südlicher Richtung ziemlich verschwinden. Ein Faltstuhl im Hospiz de la Potterie in Brügge gleicht in der Form genau den italienischen sogenannten Certosinastühlen, und die im Süden gebräuchlichen Scherenstühle gab es auch in den Niederlanden. Die hochlehnigen schweren Stühle mit Kastensitz [Abb. 311], die gleicherweise in Kirche und Haus Verwendung fanden, sind der Zerstörung öfter entgangen. Das Pariser Kunstgewerbemuseum ist reich an französischen Beispielen. Bilder und Stiche zeigen aber, daß sie ganz ähnlich in den Niederlanden und am Rhein zu Hause waren [vgl. Abb. 303]. Die an den Wänden aufgestellten Bänke waren am Rhein ganz gleichartig gebaut; das größte und besterhaltene Stück, mit Hohlkehlenmustern oben und Faltwerkfüllungen unten, besitzt das Kunstgewerbemuseum in Köln. Die Verwendung der von zwei Seiten als Kaminsitz benützten Bänke mit umlegbarer Rückenlehne veranschaulicht der Werlaltar des Meisters von Flemalle [vgl. die Tafel] aufs beste. Erhalten haben sich gotische Beispiele vorwiegend in Süddeutschland [Germanisches Museum, Sammlung Figdor, Wien]. □



Abb. 312: Flachschnittschrank aus Tirol, Museum Wien

DIE SÜDDEUTSCHEN MÖBEL □ Die Mehrzahl der oberdeutschen Möbel ist unseren Sammlungen aus den Alpenländern, der Schweiz, Oberbayern und Tirol überkommen, die bis tief in das 16. Jahrhundert der Spätgotik treu blieben. Hier wirkten die ländlichen, am Althergebrachten hängenden Lebensformen, die am Holzbau geübte Zimmermannsarbeit und die Verwendung der heimischen Nadelhölzer, der Fichte, Föhre, Lärche, Arve oder Zirbelkiefer, zusammen, um den Möbeln einen brettmäßigen Aufbau zu wahren. Das Weichholz drängte notwendig auf eine flächenhafte Verzierung. Denn die langfaserigen, spaltigen Nadelhölzer widerstreben der plastischen Schnitzerei. Als das angemessenste Ziermittel ergab sich der FLACHSCHNITT. Die Umrisse der Ornamente wurden scharf umschnitten und der Grund flach ausgesprengt, so daß er vertieft mit rauher Fläche das glatt gehobelte Muster umgibt [Abb. 312]. Eine dunkle Bemalung des Grundes und lebhaftere Farben auf dem Ornament halfen oft die Wirkung des Flachschnittes zu verstärken. Für diese Aufgaben war die bandartig dehnbare, jeglicher Fläche, ob breit oder schmal, sich schmiegsam anpassende spätgotische Ranke das dankbarste Motiv. Wappen und Tiere fügen sich ein, auch naturähnliche Pflanzenmuster fehlen nicht. Der Flachschnitt bemächtigt sich nicht nur aller Brettmöbel, der Truhen und Schränke, Betten, Tische und Bänke, sondern auch der Stubentüren, der Deckleisten und Friese des Getäfels, der Tragbalken an den Zimmerdecken. Die Alpenländer pflegten ihn als volkstümliche Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit; sein Gebiet aber erstreckte sich weiter über Bayern, Österreich, Schwaben, Franken und den Rhein herab über Baden und Hessen. Von Franken her kam er nach Sachsen [Tisch und Chorgestühl im Altertumsmuseum Dresden] und auch in Norddeutschland trat er auf. Die Kirchengestühle in Salzwedel, Stendal und Halberstadt, ein Lüneburger Tisch im Hamburger Museum sind als Beispiele zu nennen. In Westfalen und im Rheinland ist der Flachschnitt auf das landesübliche Eichenholz übertragen worden, wobei man ebenfalls mit Bemalung nachhalf [Beispiele im Kunstgewerbemuseum Köln]; in Spanien hat man ihn auf Nußholz geübt [Füllbretter mit Granatapfelmustern am Chorstuhl von Toledo]. □



SCHRANK VON J. SYRLIN
VON ULM · 1465 □ □ □



Abb. 313: Nürnberger Zimmer mit Waschkasten, 15. Jahrhundert

Seine Denkmäler sind in vielen oberdeutschen Kirchen und Sammlungen verstreut; die reichsten Bestände bergen die Museen von Zürich, Basel, München, Nürnberg und Wien, die Burg Meran und Schloß Tratzberg, die Sammlungen Figdor in Wien und Graf Wilczek in Schloß Kreuzenstein.

Die große Menge der Flachschnittmöbel erweckt leicht den Eindruck, als ob die süddeutschen Kunsttischler das plastische Schnitzwerk vernachlässigt hätten. Die großen Schränke aber [siehe die Tafel] und die Türumrahmungen reicher Zimmerausstattungen [Hohensalzburg, Rathaus Überlingen, Schloß Tratzberg] bezeugen das Gegenteil, von den Kirchenstühlen und Schnitzaltären ganz zu schweigen. Wo statt der Nadelhölzer hartes oder kurzfaseriges Holz, wie Birnbaum, Nuß und Linde, verwandt wurde, da übt auch der Süden die plastische Schnitzerei der Ranken und des Maßwerks mit einer Meisterschaft, die im Norden vor 1500 nur ganz selten erreicht worden ist.

Die FORMEN der oberdeutschen Möbel berühren sich nur wenig mit denen des Nordens. Die Truhe ist eine über Eck zusammengezinkte Kiste, deren Kanten Zierleisten vorgelegt sind. Sie ruht lose in einem um die Holzdicke vorspringenden Unterbau aus vier Brettern [vgl. Abb. 321]. Der große viertürige Schrank, das Prachtstück des süddeutschen Schreiners und Schnitzers, ist aus zwei übereinander gestellten Truhen gebildet, die sich mit je zwei Türen öffnen. Dem Sockel der unteren Truhe entspricht auf der oberen, lose aufgesetzt, ein hohes, meist zinnengekröntes Hauptgesims. Den Zusammenstoß der beiden Kasten verdeckt ein umlaufender Leistenkranz. Auf den Kanten liegen Zierlatten auf wie bei den Truhen [siehe die Tafel]. In der Verteilung des Schnitzwerks sind diese Schränke das grade Gegenteil der nördlichen. Sie drängt sich auf den umrahmenden Teilen üppig zusammen, die Türflächen läßt sie im wesentlichen glatt und leer. Hier kann das beliebte Ahorn- und Eschenmaserholz als Belag zur Wirkung kommen, außerdem die eisernen Griffe und Beschläge, die nirgends zierlicher geschmiedet wurden, als in den deutschen Alpenländern. Außer den oben genannten Sammlungen besitzt das Museum in Karlsruhe einen trefflichen Schrank dieser Art; das glänzendste Hauptstück der Gattung ist aus einer Sakristei in Brixen nach



Abb. 314: Graubündener Tisch, Museum zu Köln



Abb. 315: Gotischer Tisch in Dresden, 15. Jahrh.

Schloß Kreuzenstein gekommen. Auch der Schrank mit den Wappen der Lupin-Gieng in Illerfeld verdient wegen der Bezeichnung des Jörg Syrlin von 1465 besondere Erwähnung. □

Es hängt mit der Häufigkeit der Vertäfelung zusammen, daß der Süden für die Wassergefäße nebst Waschbecken, die der Norden in einer Mauernische unterzubringen pflegte, ein eigenes Schränkchen von schmaler, hochragender Form [Abb. 313] mit einer Nische in der Mitte geschaffen hat [Sammlung Figdor, Burg Meran, Tratzberg, Kreuzenstein]. □

Wenn man aus den erhaltenen Bettstellen, die zum Teil arg ergänzt sind, einen allgemeinen Schluß ziehen darf, so war der hölzerne Betthimmel im Süden ziemlich verbreitet. Es gibt Betten mit halbem Baldachin, der nur die Kopfseite überragt [Museum Basel, München 1470, Kreuzenstein] und mit ganzer Decke, die flach oder leicht gewölbt auf den geschlossen hochgeführten Kopf- und Fußseiten aufruht [Burg Meran, Kreuzenstein]. Der harte Winter der Berge mochte solche Formen veranlaßt haben, die späterhin zu förmlichen Kastenbetten sich entwickelten. □

In der Mannigfaltigkeit der Tischformen ist der Süden dem Norden wohl überlegen gewesen. Die gangbarste Art zeigt zwei geschweifte, durch ein kantiges Querholz verbundene Brettstützen, darauf einen niedrigen rechteckigen Kasten, den die aufliegende Tischplatte durch Verschieben öffnet und schließt [Abb. 314]. Diese einfache Grundform wurde — wie im Norden — erweitert durch ein nach unten spitz zulaufendes Behältnis unter dem Zargenkasten [Abb. 315]; oder der letztere erhielt innen an drei Seiten eine Einrichtung von kleinen Schubfächern. In diesem Fall war die Tischplatte nicht zum Schieben, sondern zum Hochklappen eingerichtet [Museum Basel; Lindauer Tisch im Kölner Kunstgewerbemuseum]. Die im Norden vorherrschenden Doppelplatten zum Aufschlagen waren in Oberdeutschland nicht üblich. Seltener sind achteckige oder runde Tische mit einer Mittelstütze. Ein Prachtstück, das mit den eigentlichen Gebrauchsformen wenig gemein hat, ist der dem Tilman Riemenschneider zugeschriebene Tisch in Würzburg, mit runder Steintafel auf sechsseitigem, aus Streben und Bogen sehr künstlich, aber völlig in Steinformen gebildetem Holzgestell. In Tirol [Burg Meran, Sammlung Figdor] taucht der schon in romanischen Buchmalereien nachweisbare


Abb. 316: Norditalienische Truhe, 15. Jahrhundert


Abb. 317: Norditalienischer Stuhl, 15. Jahrhundert

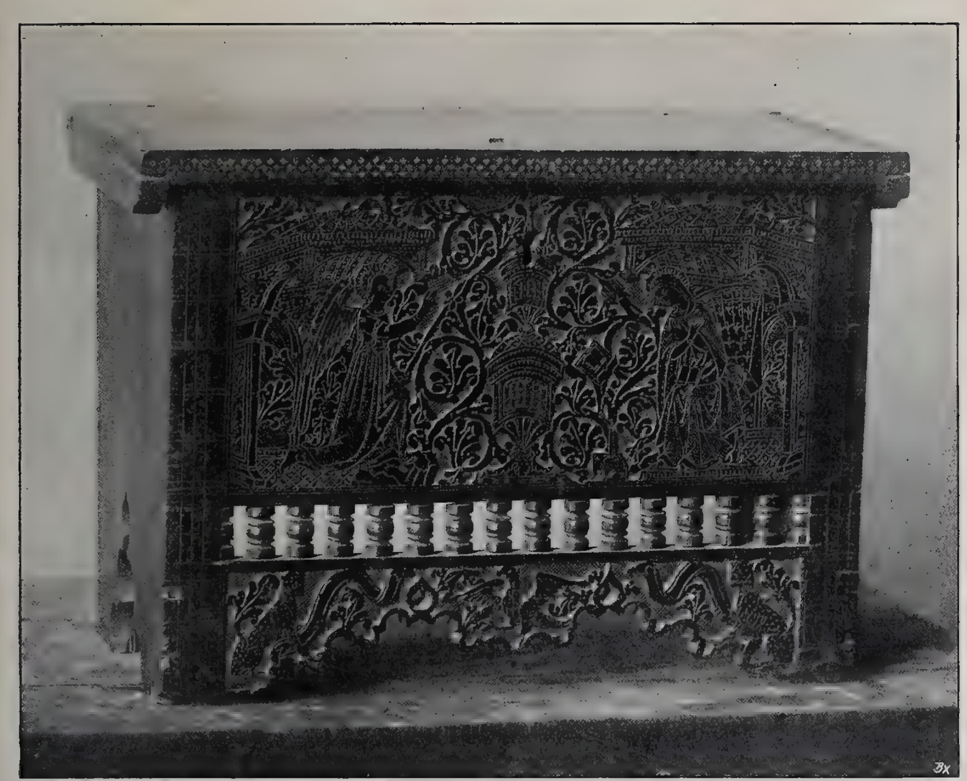

Abb. 318: Norditalienische Truhe, 15. Jahrhundert

vierbeinige Tisch auf, der später alle Kastentische aus dem Felde schlug. Seine Füße sind nach oben gegeneinander geneigt, unten durch Fußbretter verbunden und gleich gedrehten Ästen geschnitzt; man sieht, die Drechselarbeit stand bei den Tischlern der Gotik nicht mehr in Ansehen. □

ITALIEN □

Der Bestand gotischer Möbel italienischer Herkunft ist gering. Die Lebensgewohnheiten der Südländer waren einer so vielgestaltigen Einrichtung der Wohnzimmer, wie die häuslicheren Völker der rauheren Länder diesseits der Alpen sie liebten, nicht günstig. Bei festlichen Anlässen mußte ein Behang kostbarer Seidenstoffe die Einfachheit des mittelalterlichen Hausrats verhüllen. Das ist auf bildlichen Darstellungen von Gastmälern deutlich zu sehen. Auch in Italien pflegte man dann Prunkgeschirre zur Schau zu stellen, aber das Holzwerk der Kredenzen ist nicht sichtbar; ihr Stufenaufbau verschwindet völlig unter dem Stoffbehang. Dazu kam, daß in Florenz, dem maßgebenden Mittelpunkt der Kunsttischlerei, die Renaissance schon frühzeitig die bemalten oder mit vergoldeten Stuckreliefs verzierten Truhen in ihre Kreise zog. □

Ausgesprochen gotische Möbel sind daher vornehmlich aus dem welschen Südabhang der Alpen erhalten, wo italienische und deutsche Art sich berührten und durchdrangen. Sehr altertümlich im Aufbau erscheint eine Truhengattung aus schweren Nußholzbohlen, in welche Maßwerkrosen, Kerbschnittmuster und sternförmige Bandgeflechte bald flach, bald steil und tief eingestochen sind [Abb. 316]. Sie ist in der Terra ferma Venedigs heimisch und um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Aus denselben Betrieben stammen einige Stühle von merk-



□ Abb. 319: Flachschnittruhe, Norditalien, 15. Jahrhundert, Sammlung Figdor, Wien □

würdig losem Aufbau in der Sammlung Figdor [Abb. 317]. Hier treten zu den geschnittenen Verzierungen auch kleine mit dem Punzen eingeschlagene Muster. Dieses Verfahren wiederholt sich bei einer in vielen Sammlungen vertretenen Gattung von Truhen und kleineren Kästchen aus Nuß- und Zedernholz, deren hauptsächliche Verzierung durch Flachschnitt mit ausgestochenem Grund erzielt ist. Es ist wohl möglich, daß der Flachschnitt durch das Etschtal aus Tirol in das Venetianer Gebiet vorgedrungen ist; die Wirkung des italienischen Flachschnitts ist aber, ganz abgesehen vom Hartholz, vom deutschen sehr verschieden und noch mehr die Zeichnung. Der Grund wird nicht rauh belassen, sondern durch dichten und regelmäßigen Punzenschlag geebnet und auch die Muster selbst haben durch dasselbe Mittel eine reiche Innenzeichnung erhalten. Sie geben teils Blattranken der Venetianer Gotik mit eingeordneten Tieren [Truhenbretter im Berliner Kunstgewerbemuseum], teils figurenreiche Bilder, festliche Aufzüge, Allegorien oder biblische Geschichten [Abb. 319]. Die Entstehungszeit der ältesten Stücke ist durch die Trachten bestimmt; sie reichen nicht viel vor die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Die kleineren, innen und außen verzierten Zedernholzkästchen sind noch spät im 16. Jahrhundert mit altertümlicher Ornamentik, aber schwacher und verflachter Figurenzeichnung hergestellt worden. □

Der Tiroler Einfluß ist sichtbar ausgeprägt an einer Art kleiner Nußholztruhen,



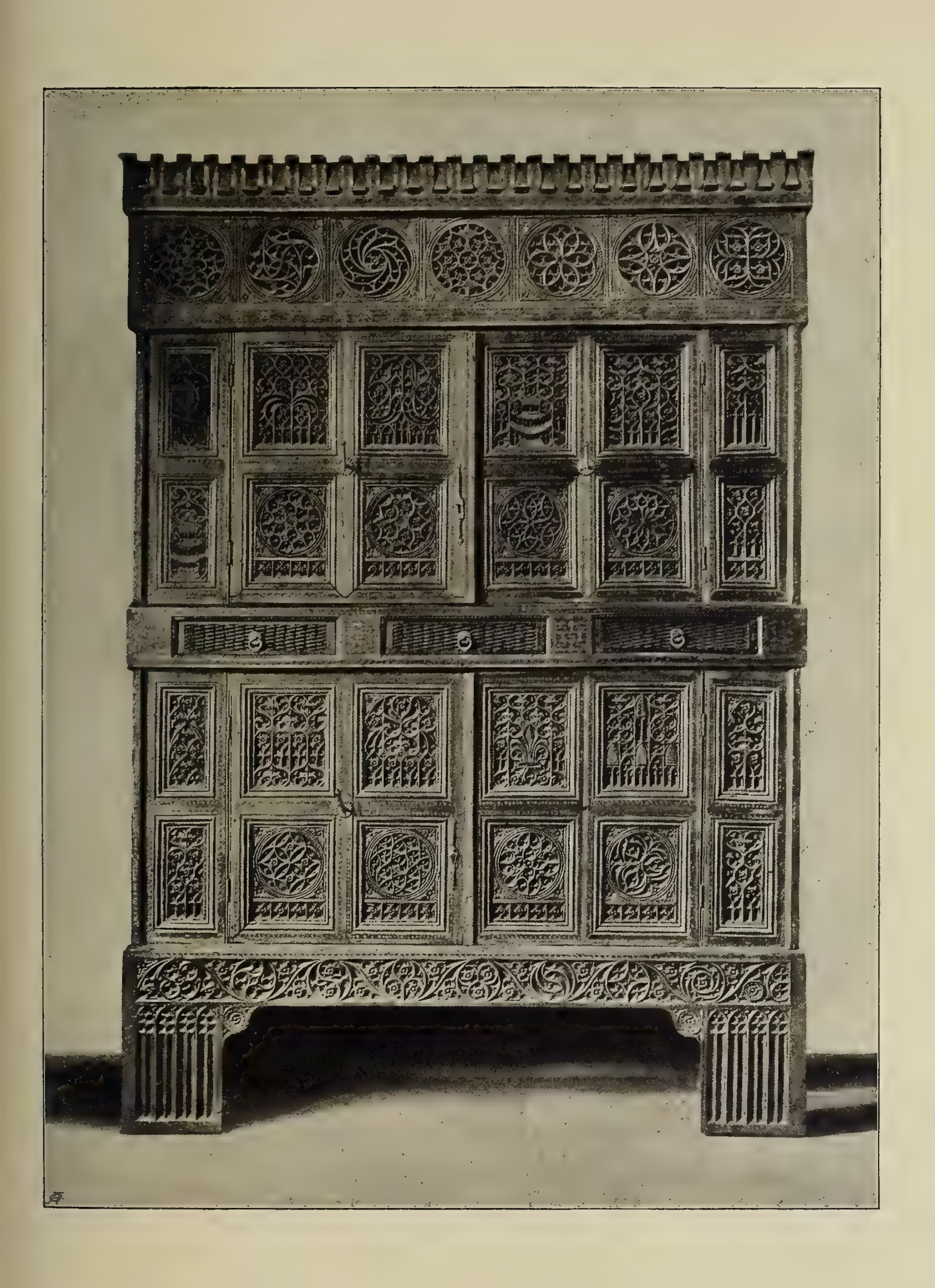
□ Abb. 320: Maßwerkschrank, Italien, 15. Jahrhundert □

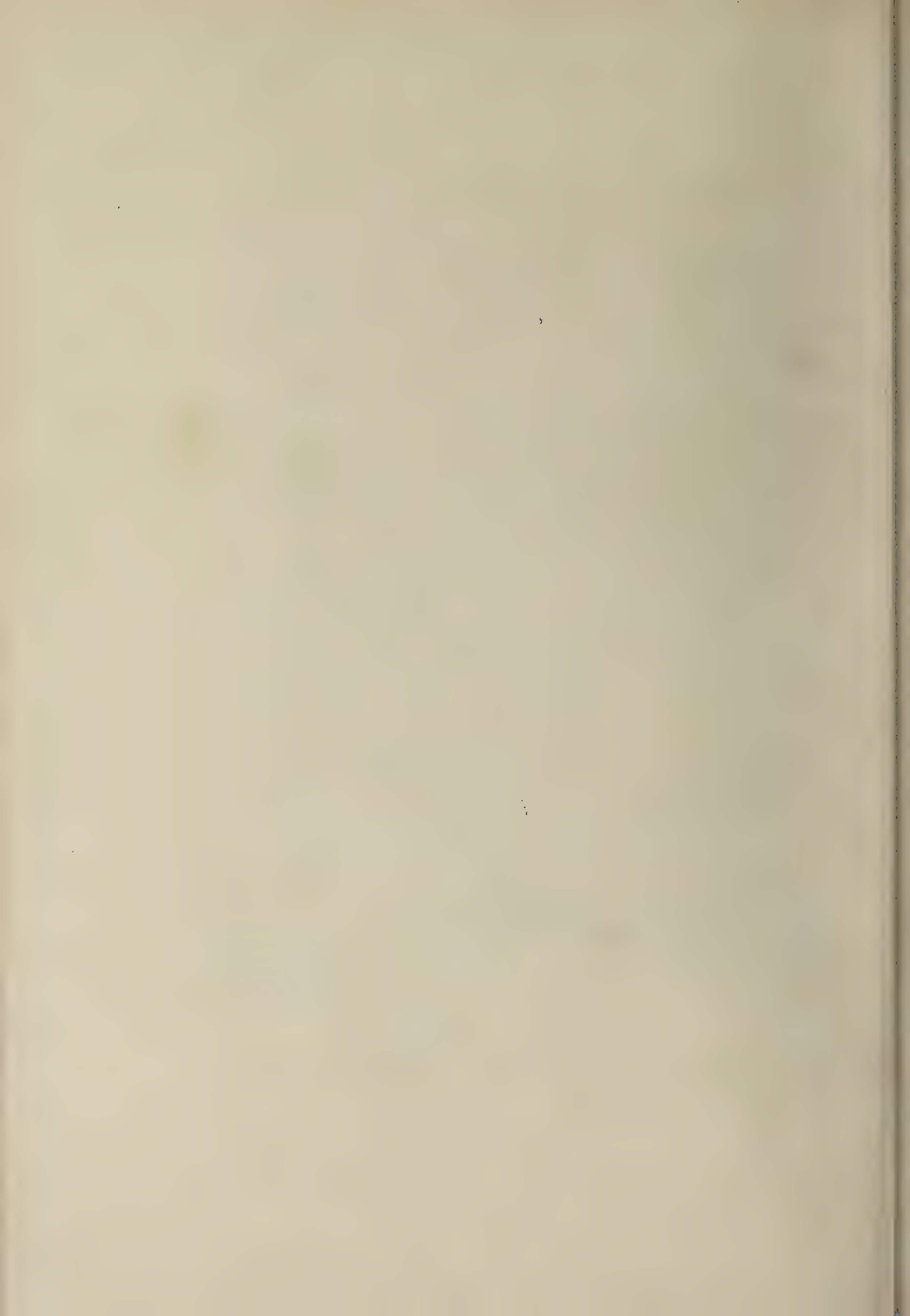
die infolge ihres besonders festen Baues noch in großer Zahl erhalten sind [Abb. 318]. Den äußeren Schmuck bilden reich durchbrochene Beschläge aus verzinntem Eisen, die sich offenbar aus der Tiroler Schmiedekunst ableiten, obwohl sie nach italienischem Brauch in das Holz eingesenkt sind. Auch die Innenseite des Deckels wird mit solchen Eisenzierstücken auf roter Samtunterlage ausgestattet. Dazu kommen innen auf dem Deckel, auf der Oberkante der Wände und auf der Schubfächereinrichtung, welche diese Truhen mit den vorgenannten Flachschnittkasten gemein haben, eingelegte Bandverschlingungen aus gelbem und schwarzem Holz und mit dem Punzen eingeschlagene Muster. Die vier Wände sind durch ganz dicht gereihte, schmale Schwalbenschwänze verbunden. Das Fortleben der Gattung in das 16. Jahrhundert bezeugt ein Beispiel des Grazer Landesmuseums mit geschnitzten Renaissanceranken. □

Einem viel größeren Ursprungsgebiet entstammen die großen und vornehmen italienischen Truhen, deren Vorderwand regelmäßig vier schön geschnitzte Maßwerkfüllungen mit reichen Fischblasenformen in tiefgelegten Vierecken enthält. Die umrahmenden Flächen und die Deckelkanten ziert geometrisch gemustertes Holzmosaik, seltener eingelegtes Rankenwerk. Nur ausnahmsweise bemächtigt



STEYRISCHER SCHRANK
AUS DEM 15. JAHRHUNDERT







□ Abb. 321: Tiroler Truhe, 15. Jahrhundert, Germanisches Museum □

sich das Mosaik der Füllungen und drängt die Maßwerkschnitzerei in die Umrahmung [Truhe im Pariser Kunstgewerbemuseum]. Eine Truhe im Bargello mit den Wappen der Piccolomini und anderer sienesischer Geschlechter lehrt, daß diese Möbel nicht nur in Norditalien, sondern ebenso in Toscana zu Hause waren. Für kirchliche Zwecke hat man auch Schränke gleichen Stils gebaut; ein wohlerhaltenes Beispiel besaß die Sammlung Bardini in Florenz [Abb. 320]. □

Wenn die italienische Kunsttischlerei den Flachschnitt und die oben erwähnten Eisenbeschläge deutschtiroler Anregungen verdankte, so hat sie mit den Maßwerktruhen die Schuld reichlich wett gemacht. Denn sie sind in den österreichischen Alpenländern oft und mit Geschick nachgebildet worden. Eine Truhe des Germanischen Museums [Abb. 321] gibt ihre Heimat schon durch die deutsche Sockelform und nebenbei durch die ungefügeren Deckelprofile zu erkennen. Als ein Prachtstück dieser Richtung ist ein steyrischer Schrank [Graf Wimpffen, Graz] anzuführen, nach Form und Bau rein oberdeutsch, in den Füllungen gradezu ein Formenschatz des italienischen Maßwerks [siehe die Tafel]. Die Mosaikmuster dieses Schrankes und der spätgotischen Meraner Möbel [in der Burg daselbst] zeigen klar, daß dieses der Holzeinlage verwandte Zierverfahren durch italienische Vorbilder des 15. Jahrhunderts in den deutschen Alpen, wenn nicht eingeführt, so doch veredelt und verbreitet wurde. In einfacherer Form war es der deutschen Kunsttischlerei schon vorher bekannt und im Norden und Süden bereits im 13. und 14. Jahrhundert geübt worden. □

4. EISEN, ERZ, ZINN □

Die selbständige Verwendung des Eisens liegt außerhalb unserer Grenzen auf dem Gebiet des Waffenwesens. Von diesem abgesehen, bleibt die Schmiedekunst



□ Abb. 322: Tür im Münchener Rathaus um 1475 □

wie bisher vorwiegend ein dienendes Gewerbe, das die Werke des Baumeisters mit Gittern, des Zimmermanns und Tischlers mit Beschlägen und Schlössern sichert und schmückt. □

Die Entwicklung war keine gleichmäßig ansteigende. Auf den Hochstand der romanischen Schmiedekunst [vgl. Seite 303] folgt mit der Frühgotik ein Nachlassen der künstlerischen Leistung während des 14. Jahrhunderts, wenigstens in den Ländern nördlich der Alpen. □

Die gotischen Türbeschläge werden wohl freier und lebendiger in der Linienführung der Angelbänder und ihrer Verzweigungen, aber zugleich magerer und flacher. Die Blattendungen, früher plastisch in Gesenken gearbeitet, werden dünn ausgeschmiedet und mit Durchbrechungen, später mit Buckelungen belebt. Was damit zu erreichen war, veranschaulicht die Tür des alten Münchener Rathaussaales [Abb. 322]. □

Von frühgotischen Gittern besitzt Italien eine ansehnliche Reihe bezeichneter Arbeiten aus dem 14. Jahrhundert, die alle ein und dasselbe Grundmotiv — aneinander gebundene Vierpässe — abwandeln [Beispiele in San Marco, Venedig, im Dom von Orvieto 1337 und von Prato 1348, an den Scaligergräbern in Verona 1380]. Das Meisterstück der Gattung ist das Gitter in S. Croce zu Florenz von 1371, bei dem ein kräftiges Stabwerk das Vierpaßnetz versteift und in Rechtecke gliedert. Die Tür dieses vornehmen Werkes holt ihr Vorbild bereits aus der Baukunst: sie ist als Maßwerkfenster gestaltet. Das Vierpaßmuster geht mit den Gittern in S. Trinita zu Florenz, am Rathaus von Siena [1436 bis 1445] und im Dom zu Lucca ohne wesentliche Änderung noch in das 15. Jahrhundert hinüber. □

Außerhalb Italiens wurden die Gitter der Gotik zumeist aus vierkantigem, auch gewundenem Stabeisen geschmiedet. Für größere Aufgaben, wie die Kapellenabschlüsse, herrschen in Frankreich, Spanien und Westdeutschland die schlichten Gitter aus senkrecht gereihten Stäben mit sparsamer Querverbindung vor; Maßwerkformen, aus Eisenblech flach geschlagen oder aus Bandeisen an die Stäbe genietet, obenauf auch frei geschmiedete Kreuzblumen, dienen als Zierrat [Beispiele in Puy en Velay, Toulouse; im Dom von Barcelona, die Fensterkörbe der Casa de las Conchas von 1512 in Salamanca; das Gitter in Kempen von Peter von Straelen 1463; Grabeinfassungen in Canterbury]. □

Für kleinere Verschlüsse, unter denen die von der spätgotischen Schmiedekunst besonders reich ausgestatteten Türen der Sakramentshäuschen hervorragen, waren die Rautengitter aus schräg gekreuzten und durchsteckten Vierkanteisen bevorzugt [eins der zierlichsten Beispiele ist die Preßburger Tabernakeltür des Wiener Schlossers Sigmund Fischer], und wenn die Ansprüche höher gingen, so füllte man den mit Rankenwerk belegten Rahmen mit durchbrochenen Maßwerkmustern aus, die aus mehreren übereinander genieteten Blechschichten herausgehauen wurden. In dieser Kunst hatte Deutschland keinen Vorrang. Auch Frankreich, England und namentlich Spanien haben darin Ausgezeichnetes geleistet [Sakristeitür im Dom von Rouen; Kanzel in Avila und ein spanisches Gitter im Louvre; Gitter von 1428 in der Westminsterabtei, in Canterbury und in der Georgskapelle zu Windsor]. Von deutschen Maßwerkgittern stehen ein Tiroler Gehäuse im Kensington Museum, eine Tür in Vordernberg [Steiermark] und die Kanzel in Feldberg [Tirol] in erster Reihe.



□ Abb. 323: Türgriff in Dinkelsbühl, 15. Jahrhundert □

Im Osten Deutschlands sind die Gitter aus gekreuzten Stäben auch für Verschlüsse großen Umfanges [Kapellengitter von 1498 im Dom von Magdeburg, Gitter in Schloß Karlstein bei Prag] herangezogen worden. Die Vierpaßgitter, die in Frankreich schon üblich waren, bevor sie in Italien aufkamen, hat französischer Einfluß auch nach England verpflanzt, wo sie neben den Maßwerkmustern und schlichten Stabgittern weite Verbreitung fanden [Gitter aus Chichester im Kensington Museum, andere in Salisbury, Wells u. a. O.]. In Deutschland steht nur ein um 1470 entstandener Kapellenabschluß der Ulrichskirche von Augsburg der italienischen Art der Vierpaßnetze nahe. □

Gegen Ausgang des Mittelalters hob sich die Schmiedekunst wieder zu bewundernswerter Höhe empor. Damals waren es aber weniger die monumentalen Werke, in denen sie ihr Bestes gab, als vielmehr die Kleinarbeiten der Tür- und Möbelbeschläge und der Schlosserei. Für diese Zwecke wurde in Süddeutschland, insbesondere in den österreichischen Alpenländern, dann in Frankreich und Spanien dem Eisen eine so feine, auf das Zierliche ausgehende Behandlung zu teil, daß der Schlosser mit dem Goldschmied zu wetteifern scheint. □


Abb. 324: Tür mit Eisenbeschlag, Germanisches Museum

Die Hauptstücke dieser spätgotischen Eisenkunst sind die Schloßplatten, in Deutschland meist beilförmig geschweift, mit aufgelegter Schlüsselführung oder Ranken [vgl. Abb. 324], die Türbänder, die Klopfer und die herzförmigen Griffe an durchbrochenen Anschlagsplatten [Abb. 323]. Das Ornament setzt sich, wie der Dinkelsbühler Griff zeigt, aus dem Fischblasenmaßwerk und der Bandranke zusammen. Als eine Musterkarte dieser Formen kann man, aus ungezählten Arbeiten der Gattung herausgegriffen, eine Sakristeitür in Bruck an der Mur anführen, deren Fläche mit durchbrochenen Zierraten beider Arten in Rautenfeldern ganz bedeckt ist. Daneben kommt auch der spätgotische Naturalismus in Süddeutschland ausreichend zu Wort. Ein Tiroler Türbeschlag im Germanischen Museum, der Griff aus knorrigen Ästen gewunden und die Bänder als Blütenzweige geformt, gibt ein anschauliches Bild dieser Richtung [Abb. 324]. □

Mit größerem Können hat ein Meister aus der Schlosserfamilie Massys, der auch der Maler Quinten Massys angehörte, aus naturalistischen Zweigen und verschlungenen Ästen 1470 die Brunnenlaube am Antwerpener Dom geschaffen. Sie zählt nebst dem ebenfalls einem Massys zugeschriebenen Tragarm des Taufbeckendeckels in S. Peter zu Löwen zu den bedeutendsten Schmiedewerken der Niederlande. □

Grundverschieden von der deutschen ist die französische Kunstschlosserei des 15. Jahrhunderts. Sie vermeidet die geschweiften und lebhaft bewegten Formen. Die Schlösser und selbst die Angelbänder bestehen in der Regel aus rechteckigen Platten, die mit Maßwerk, Giebeln, Baldachinen und sonstigen Steinformen vollständig bedeckt sind. Das Rankenwerk kommt kaum zum Vorschein; dafür haben die französischen Schlosser sich an figürliche Darstellungen gewagt und ihre Architekturen vielfach mit Heiligengestalten besetzt [Abb. 325]. Alles das ist nicht in

dünnen Schichten flach geschlagen, sondern in kräftigem Relief, Figuren und Baldachine oft in runder Plastik aus dem vollen Eisen herausgemeißelt. Bei der Schwierigkeit des mühsamen Verfahrens sind die Erfolge aller Ehren wert und selbst die Figuren trotz mancher Schwächen ganz annehmbar [Abb. 326]. □

Es ist begreiflich, daß eine Schmiedekunst, die den Werkstoff so zu meistern verstand, auch in selbständigen Eisengeräten sich versuchte. Es gibt gotische Eisenkästchen mit durchbrochenem Maßwerkmantel, die in der Art der französischen Schlösser gearbeitet sind; vor allem bot das Beleuchtungsgerät für Kirche und Haus dankbare Aufgaben. Deutschland steht durch die Menge der Denkmäler im Vordergrund und zwar ist der Norden hierin dem Süden überlegen. □

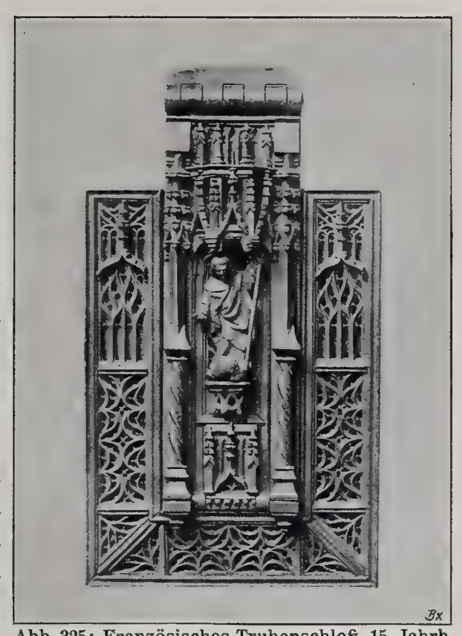


Abb. 325: Französisches Truhenschloß, 15. Jahrh.

Die Mehrzahl der spätgotischen Eisenkronleuchter ist in der Form noch von der romanischen Ringkrone mit angesetzten Türmchen und kurz abstehenden Kerzentellern abhängig [Dom von Magdeburg 1494, Halberstadt, Merseburg]; das bedeutendste Stück dieser Art ist als Geschenk der Schmiedezunft für die Kirche in Vreden von Gert Bulsink 1489 geschaffen worden. Bei anderen Kirchenleuchtern sind kühn geschwungene Zweige als Lichtarme strahlig um den Fuß einer geschnitzten Marienfigur geordnet [Kalkar 1508 bis 1511, Osnabrück, Kempen, Bremen] oder laternenähnliche Gehäuse aus Bandeisen zusammengenietet [Dortmund, Museum München, Bartfeld in Ungarn]. Seltener sind die Wandleuchter aus einem geschwungenen Arm und breitem, von Zinnen oder Ranken umzogenem Kerzenteller [Kunstgewerbemuseum Köln]. Auch von freistehenden Kerzenständern und Leuchtern ist das Meiste in norddeutschen Kirchen [Köln, Xanten, Osnabrück] und in den Niederlanden zu finden; das beste Werk aber ist ein Osterleuchter in Noyon, der als Gegenstück des ausgezeichneten romanischen Leuchters daselbst gearbeitet worden ist. □

Mit ihren Beleuchtungsgeräten war die Schmiedekunst in einen Wettbewerb mit dem GELBGUSS getreten, dem sie nicht gewachsen war. Denn für solche Gegenstände, bei denen es weniger auf die Zähigkeit des Metalls, als auf Glanz und klare, saubere Formen ankam, war das blanke Messing geeigneter. Zudem hatte der Erzguß die ältere Überlieferung voraus. □

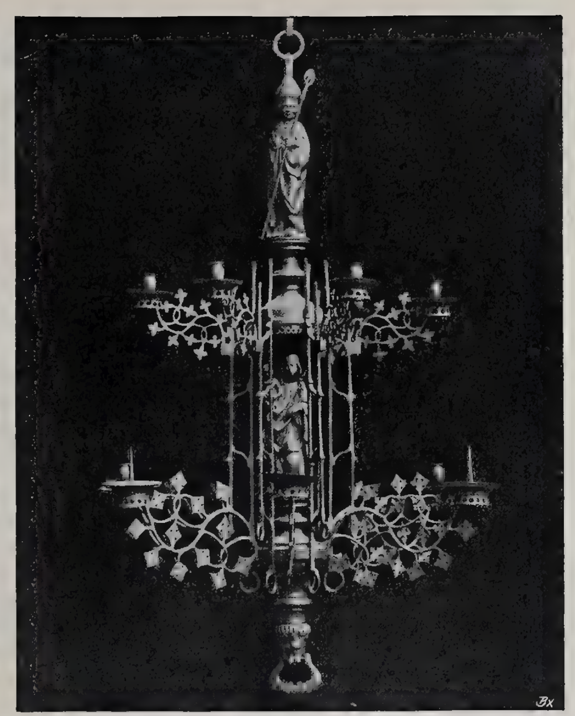
Für die kirchlichen Messinggeräte größeren Umfangs, wie die Taufkessel, Adlerpulte, Standleuchter, wußten die niederländischen Gießer ihren alten Vorrang zu behaupten. Sie blieben namentlich in den figürlichen Zutaten unerreicht, bis in Deutschland die Nürnberger Gießhütte der Vischer auftrat. Den figuren-


Abb. 325: Französischer Türklopfer, Museum zu Köln

reichen Taufbecken in Herzogenbusch [1492 von Aert aus Maastricht gemacht, der auch den Gitterleuchter in Xanten 1501 goß] und in Hal [von Wil. Lefebvre aus Tournai 1446], dem fast 6 m hohen, von einer Kreuzigung überragten Standleuchter in Léau [von Reiner van Thienen aus Brüssel um 1480] hat Deutschland völlig Gleichwertiges kaum an die Seite zu stellen, obwohl namentlich der Norden von tüchtigen Meistern eine Menge spätgotischer Taufbecken [in Braunschweig, Lübeck, Halle, Hannover, Brandenburg, Wittenberg, Breslau, Dortmund und anderwärts] und stattlicher Kandelaber [in Mölln, Halberstadt, Kappenberg, Köln, Münster] besitzt. Derartige deutsche Gußwerke, von den Grabmälern ganz abgesehen, gingen auch im 15. Jahrhundert noch vielfach ins Ausland [Lübecker Leuchter in Viborg und Lund; Taufbecken in Krakau und Schäßburg]. Die Gießerei stand damals in voller Blüte und konnte sich auch schwieriger Aufgaben unterfangen. Zeugnis dessen das Sakramentshaus der Lübecker Marienkirche, 1476 bis 1479 von einem Goldschmied N. Rughesee und dem Gießer Nic. Gruden als schlanker, über 9 m aufragender Turmbau mit vielen Figuren ausgeführt.

Zu den erfreulichsten Leistungen der deutschen Gelbgießer zählen die Kronleuchter, die nach Ausweis von Gemälden [wie dem Arnolfinibildnis Jan van Eycks von 1434] schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch die Wohnräume schmückten. Das Meisterstück der Gattung, ein offener Turm mit Gewappneten, von zwölf schwungvollen Rankenarmen umstellt, ist zwar wiederum niederländisch; es wurde den Bürgern von Herzogenbusch 1424 für tapfere Waffentat gewidmet. Der größere Reichtum der Erfindung aber ist auf Seite der Deutschen. Wie bei den eisernen Leuchtern lebt die Erinnerung an die alten Ringkronen mit ihren Türmen noch fort; die Kirchen in Einbeck [1429], Halberstadt und Münster besitzen die besten, in allen Einzelheiten rein gotischen Beispiele. Viel häufiger sind in Kirchen, Rathäusern [Breslau, Goslar, Regensburg, München] und Museen die Armkronleuchter, eine Neuschöpfung der Spätgotik. Die Bildung des Mittelschaftes ist für die verschiedenen Formen maßgebend. Die älteste Lösung ist wohl der kapellenförmige Schaft, von dessen Fuß die Kerzenarme abzweigen. Aus dieser Gruppe steht die Seckauer Krone derjenigen in Herzogenbusch am nächsten. Beim Kronleuchter in Goslar [Abb. 326] sind aus den Pfeilern dünne Stäbe geworden, welche die Mittelfigur der Maria weniger verdecken und die zugleich den Ansatz einer oberen Reihe von Lichtarmen erleichtern. Ganz ohne Bauformen sind dann die ostdeutschen Messingkronen in Kolberg, Danzig, Braunsberg gestaltet. Hier bilden senkrecht gestellte, gebogene Äste, von deren Mitte die Kerzenteller wagrecht abzweigen, eine ovale Laube für die Muttergottes [Abb. 327].

Dem häuslichen Bedarf diente der Gelbguß mit mancherlei Kleingerät, Mörsern, Handleuchtern, Kaminböcken und Waschgefäßen. Den Waschbecken hatte schon das romanische Kunstgewerbe einige Sorgfalt zugewendet. Bei Ausgrabungen sind in ganz Deutschland von Westen bis Osten und darüber hinaus in Schweden und Rußland Becken aus einst vergoldetem Kupfer- oder Bronzeblech mit flüchtig gravierten Bildern, meist den Tugenden und Sünden, zutage gefördert worden, die wahrscheinlich in einem westdeutschen Ort als gangbare Handelsware im 12. und 13. Jahrhundert gefertigt worden sind. Ein in Aachen gefundenes Becken mit der Ursulalegende läßt auf Köln schließen. Die Spätgotik ersetzte die Gravierung durch die wirksamere Reliefarbeit der Beckenschläger. Die Messingbecken des 15. Jahrhunderts, die wohl auch als Taufschüsseln dienten, sind größer geworden, oft mit flachem Rand versehen und in der Mitte mit derb geschlagenen Heiligenfiguren, der Verkündigung, dem Sündenfall, mit gotischen Ranken, Rosen, Blättern ausgestattet. Zu den Becken gehörten, wie das auf Bildern zu sehen ist, an beweglichen Bügelgriffen aufgehängte Wasserkessel mit zwei kurzen Ausgußröhren und die nicht ganz so häufig wie die Schüsseln erhaltenen schlanken Deckelkannen [vgl. die Tafel mit der Abbildung des Werlaltars von 1438], deren Henkel und Ausgußröhren oft als Tiere geformt sind [Abb. 328 und 330]. □


Abb. 326: Messingkronleuchter in Goslar, 15. Jahrhundert

Das ZINN ist für kirchliche Geräte schon seit romanischer Zeit verwendet worden, in ausgedehnterem Maße namentlich im Osten des Reiches und in Böhmen, seit die Zinngruben des Erzgebirges erschlossen waren. Erhalten sind vornehmlich Taufkessel [in Rostock, Liegnitz, Mainz 1323, Raigern, Karlstein, Prag 1406 und 1414, Mies, Tabor und anderwärts], die sich in Form und Reliefschmuck an die Vorbilder des Erzgusses anlehnen. Nur die böhmischen Taufbecken des 15. Jahrhunderts sind eigenartig gestaltet, als glockenförmige Kessel auf drei hohen, schlanken Füßen. Am Braunschweiger Marktbrunnen von 1408, der sich aus drei übereinander gestellten Becken und einem Turmhelm aufbaut, ist das Zinn auch einer monumentalen Aufgabe dienstbar gemacht. Erst in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts haben die Zinngießer das Tafelgeschirr veredelt. Es sind zumal die großen walzenförmigen Zunftkannen, in deren glatte Wandung Heiligenfigu-



□ Abb. 327: Messingkronleuchter in Kolberg um 1424. □

ren unter Spitzbogen eingraviert wurden. Die Mehrzahl solcher Innungskannen stammt aus Schlesien [Abb. 329], das Hauptstück ist der 70 cm hohe Krug der Bäckerzunft in Breslau von 1497. □

5. DIE GLASMALEREI □

Da die Glasmalerei jederzeit auf allen Stufen ihrer Entwicklung den anderen Zweigen der Malerei gleichen Schrittes folgte, so haben auch die gewaltigen Fortschritte der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ihr Können und ihre Erscheinung auf das stärkste beeinflußt. Obwohl das ganze Zeitalter der Gotik sich einer im wesentlichen einheitlichen Formensprache bediente, obwohl ferner die Aufgaben, die der Kirchenbau dem Glasmaler zuwies, in dieser Zeit dieselben blieben, so ist doch der Unterschied zwischen der spätgotischen und der frühgotischen Glasmalerei größer, als der zwischen der letzteren und der romanischen. Das Darstellungsvermögen war gereift und die neue Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben, drängte zu neuen höheren Zielen. Wie die Tafelmalerei, so mühte sich auch die Glasmalerei der Spätgotik, innerhalb ihrer technischen Grenzen der Wirklichkeit näher zu kommen, alle Einzelheiten körperhafter durchzubilden, die Figuren zu vermehren und in lebendiger Handlung miteinander zu verketten, die Innenräume und die Landschaft perspektivisch zu vertiefen. Um den Unterschied in kurze Schlagworte zu pressen, kann man die fortgeschrittenen Glasgemälde des 15. Jahrhunderts als bildmäßig im Sinne ihrer Zeit, die der Vorzeit als flächenhaft bezeichnen. □

Da die flächenhaften Scheiben vor 1400, die ihre Bilder in der Ebene der Wand hielten, die raumabschließende Aufgabe in der Kirche strenger erfüllen, als die perspektivisch entworfenen Glasbilder des 15. Jahrhunderts, hat man die letzteren als eine Verirrung und als den Anfang des Niederganges bezeichnet. Es kann aber von einem Verfall der Glasmalerei nicht wohl die Rede sein, wenn sie, statt stillzustehen in einer Zeit des allgemeinen Fortschrittes, an dem Aufschwung der Malerei ihrer Zeit mit allen Kräften teilnimmt und die neuen Errungenschaften mit ihren Mitteln zum Ausdruck bringt. □

Leider ist die spätgotische Glasmalerei, abgesehen von der Schweiz und dem an herrlichen Denkmälern reichen Elsaß, von der Kunstgeschichte noch nicht genügend beachtet worden. □







Abb. 328: Messingkanne aus □ dem 15. Jahrhundert. □

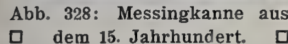


Abb. 329: Schlesische Zunftkanne, Zinnguß um 1500. □

Abb. 330: Gotische Messingkanne, Kunstgew. Mus. Berlin

Das Ziel der bildmäßigen Glasmalerei ist nicht mit einem Schlag, sondern in mancherlei Übergängen erreicht worden. Zunächst verschwand, um 1430 ungefähr, der Mosaikhintergrund mit seiner regelmäßigen Rauten- und Rosenmusterung [vgl. Abb. 257], der so wesentlich zur Wahrung des Flächenstils beigetragen hatte. Er wird verdrängt von den leichteren Damastmustern, die schwarz gemalt auf rotem oder blauem Glas wie ein Vorhang hinter den figürlichen Vorgängen aufgespannt sind. Der Damast wird gleichmäßig hinter Vorgängen, die sich im Freien und in Innenräumen abspielen, angebracht. Er wird sogar als letzter Abschluß im Durchblick von Gebäuden [Dreikönigenfenster im Berner Münster] und hinter offenen Baldachinen [Ulmer Chorfenster, Volkamerfenster in Nürnberg] sichtbar. Er bleibt bis in das 16. Jahrhundert [Fenster in Zabern, Neuötting, Oberehnheim] die häufigste Form des Hintergrundes und noch die Frührenaissance [Baseler Widmannfenster von 1528 im Kölner Kunstgewerbemuseum] hat die von der Spätgotik bevorzugten Granatapfelmuster übernommen. □

Neben dem Damast erscheint die perspektivische Raumvertiefung, in steigender Vollendung seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Zuerst werden die ein Bildfeld umrahmenden oder bekrönenden Bauformen, die schon das 14. Jahrhundert körperhaft dargestellt hatte, hallenartig vertieft und erweitert [frühe Beispiele in Thann im Elsaß, vor 1425; Georgskirche in Schlettstadt um 1430; Bopparder Fenster im Kunstgewerbemuseum Köln; spätere Beispiele im Berner Dom, Dreikönigenfenster]. Dann kommen, wo die Darstellung es braucht, wie bei der Verkündigung, Geburt und Tod Mariens, Abendmahl und ähnlichem, umbaute Zimmer mit ihrem Hausrat und Fenstern [Walburg im Elsaß 1461; Verkündigungscheibe Kunstgewerbemuseum Berlin; Ulmer Münster 1480]; schließlich die freie Landschaft mit weiter Fernsicht [Kreuzigungsfenster in Maria im Kapitol, Kunstgewerbemuseum,

S. Georg und S. Severin in Köln]. Nicht selten sind die verschiedenen Darstellungsweisen in einem Werke vereinigt, wie bei den Riesenfenstern des Kölner Doms aus den Jahren 1508 und 1509, oder am Volkamerfenster von 1493 in der Lorenzkirche von Nürnberg. Hier entfaltet sich der Jessebaum auf Damastgrund, die Geschichten der Heiligen Georg und Sebastian spielen in offener Landschaft mit Burgen im Hintergrund, die Stifter knien in umbauten Räumen. □

Die Umbildung der Bauformen ist besonders in Süddeutschland bemerkenswert. Als Neuerung erscheinen erkerartig gezeichnete Baldachine, die zum Zweck einer wagrechten Fensterteilung über mehrere Bahnen oder über das ganze Fenster gelegt werden. Die Fialen, Giebel, Bogen und das Maßwerk verbinden sich und verwachsen mit knorrigen Ästen, Zweigen und Blattwerk zu einem naturalistischen Ornament von üppigster Wirkung. Hauptwerke dieses Spätstils sind die Ulmer Fenster von Hans Wild 1480 [siehe die Tafel], die augenscheinlich von demselben Meister gezeichneten sechs Fenster der Straßburger Magdalenenkirche von 1481 [im Jahre 1904 durch einen Brand vernichtet] und das damit eng verwandte Volkamerfenster von 1493 in Nürnberg. Sie bedeuten im Verein mit den Nordschifffenstern des Kölner Doms die letzten Großtaten der deutschen Glasmalerei des Mittelalters.

Für die feierliche Würde der großen Standfiguren hatte das 15. Jahrhundert, das auf Handlung und Bewegung ausging, keinen Sinn mehr. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts [Kölner Dom] kamen sie wieder zu Ehren. Die Spätgotik wandte alles Können an die figurenreichen erzählenden Bilder. Und je feiner sie diese malerisch durcharbeitete, um so mehr schrumpfte die ornamentale Umrahmung zusammen. Oft genug [in Walburg, in der Wilhelmskirche zu Straßburg] hat man je ein Fensterfach füllende Bilder ohne Borte aneinandergefügt, so daß nur die Eisenschienen sie scheiden. Schon vor 1500 sind die Glasmaler so weit, daß sie eine zusammenhängende Darstellung über die ganze Fensterbreite legen, unbekümmert um die trennenden Steinpfeiler. Sie entwerfen über die Pfosten hinweg oder richtiger dahinter her, denn die Wirkung ist die, das der Vorgang sich hinter den Pfeilern, außerhalb der Kirchenwand abspielt. □

Die hohen Ansprüche, die an die Bildmäßigkeit der Glasgemälde gestellt wurden, hatten zur Folge, daß gelegentlich für den Entwurf, ungefähr seit 1500, namhafte Maler herangezogen wurden. So sind in Köln die spätgotischen Altenberger Scheiben [im Kunstgewerbemuseum] nach Vorlagen des Severinsmeisters ausgeführt und die Domfenster von 1508 und 1509 vom Sippenmeister entworfen. Diese Arbeitsteilung, die mit der Renaissance auch auf anderen Gebieten zunimmt, war vorher im Kunstgewerbe — abgesehen von der Teppichwirkerei — mit Sicherheit nicht nachzuweisen. □

Der malerische Stil führte notwendig zu einer gesteigerten Ausnützung der eigentlichen Malmittel, des Schwarzlots, des Silbergelb und auch der ausgeschliffenen Doppelgläser. Und damit steht eine stark zunehmende Verwendung des weißen Glases in Verbindung, die am Niederrhein wie in Frankreich und England die Farbenwirkung erkältend und verblassend beeinflußt. In Süddeutschland weniger; hier bleibt die Farbigkeit stark und feurig, nur die Ruhe der Vorzeit ist im Schwinden. □



AUSSCHNITT AUS DEM ULMER
FENSTER VON HANS WILD 1480

Wenn die Steigerung des malerischen Vermögens für die Fernwirkung der spätgotischen Kirchenfenster nicht immer günstig war, so kam sie dafür den weltlichen Aufgaben zugute, die sich dem Auge aus der Nähe darboten. Die Glasmalerei war schon im 14. Jahrhundert, wenn nicht früher, in das Wohnhaus eingezogen, zuerst wohl in die erkerartigen Hauskapellen, wie in Köln noch eine mit kleinen Scheiben aus der Zeit um 1350 erhalten ist. Dann tauchen auf niederländischen Bildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die ersten Wappenscheibchen in den Wohnzimmerfenstern auf. Diese Form wurde fortgebildet, aber weniger im Norden, als im Süden. Noch vor 1500 hatte die Schweiz auf diesem Feld die erste Stelle errungen, weil die Sitte der Scheibenstiftung nirgendwo sonst so verbreitet und volkstümlich geworden war. □

Die gotische Schweizerscheibe ist trotz ihres kleinen Umfangs noch in alter Weise aus wenigen, vollgefärbten Gläsern mit kräftiger Schwarzlotmalerei zusammengebleit. Die gangbarste Darstellungsart war in den Stifterscheiben, welche die untersten Felder großer Kirchenfenster füllen, schon vorgebildet: Schildhalter mit den Wappen der Schenker auf Damastgrund, umrahmt von einer schlichten Bogenstellung oder von Ästen und Ranken [siehe die Tafel]. Zürich, Basel, Bern, dann Luzern, S. Gallen und Freiburg waren wohl die ersten Sitze dieser Kunst, von wo sie sich über das ganze Land verbreitete. Die meisten und besten Denkmäler hat die Schweiz sich gesichert; neben ihren Sammlungen, allen voran das Landesmuseum in Zürich, gewährt der Kreuzgang in Wettingen ein unvergleichliches Bild der Entwicklung. □

6. WIRKTEPPICHE, STICKEREI UND GEWEBE □

Man kann die Bildwirkerei Flanderns und Brabants wohl das erfolgreichste Kunstgewerbe des 15. Jahrhunderts nennen. Das ganze Abendland war ihr tributpflichtig, denn kein Fürstenhof mochte der beweglichen Wandgemälde entbehren. Die Wirkerei wuchs nicht nur an Ruhm und Absatz, sondern ebenso an technischem Können und künstlerischem Vermögen. Den Wettbewerb Frankreichs ließ sie weit hinter sich zurück, von Deutschland nicht zu reden, dessen anspruchslose Arbeiten schon besprochen wurden [vgl. Seite 346]. Auch Italien mußte der Überlegenheit des Nordens sich beugen. Alle die Teppichwerkstätten, die seit 1420 und später am Hof der Gonzaga in Mantua und der Este in Ferrara, in Venedig, Urbino, Siena, Perugia und anderwärts teils für Jahrzehnte, teils vorübergehend bestanden, waren von niederländischen Meistern aus Arras, Brügge, Lille, Brüssel eingerichtet und geleitet. Und daneben gingen die Aufträge der Mediceer nach Arras und Brügge, und schon lange bevor Peter von Aelst in Brüssel die Rafaelteppiche wirkte, waren italienische Vorlagen zur Ausführung nach dem Norden geschickt worden. □

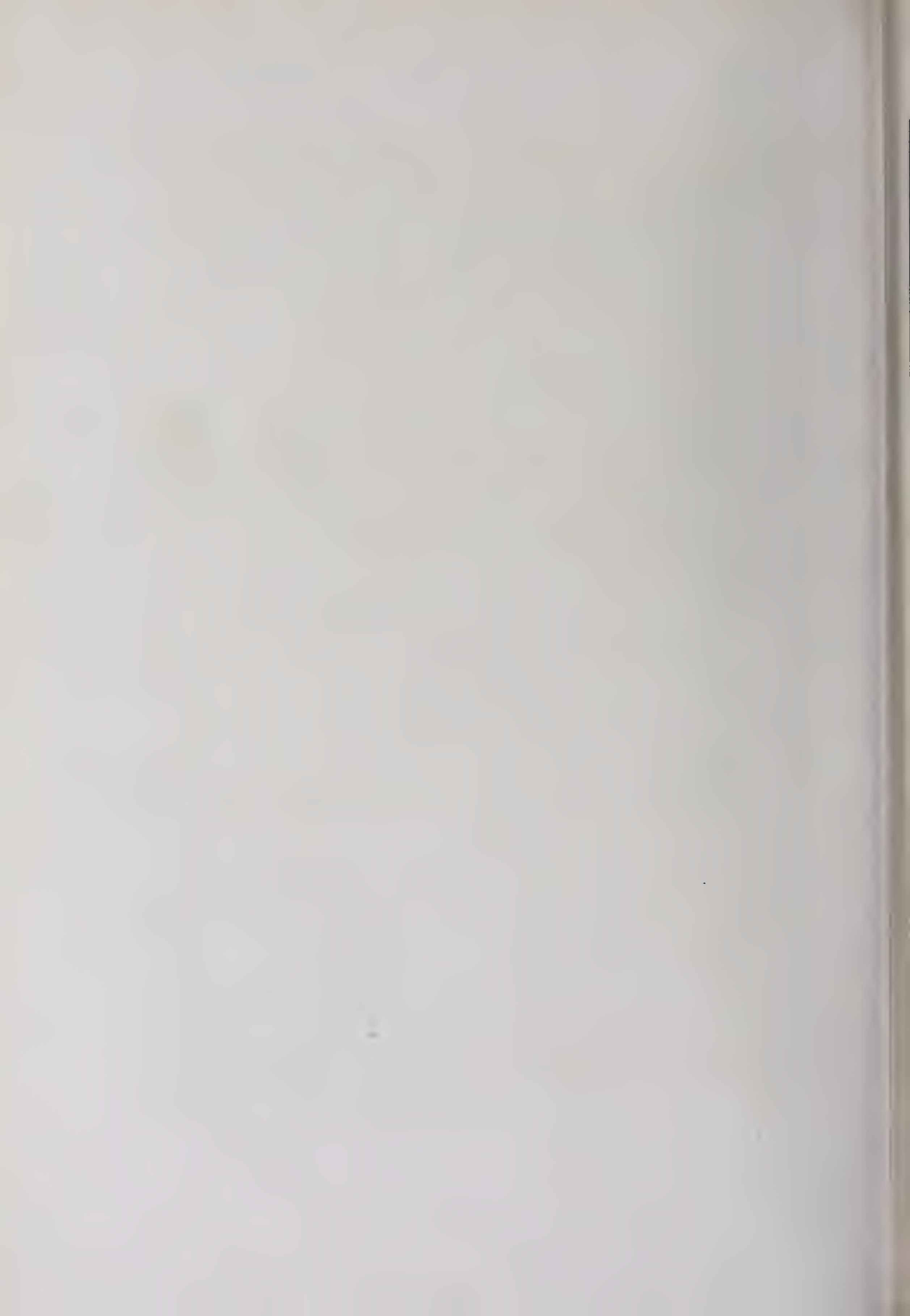
Die Zerstörung von Arras hielt den Aufschwung nicht auf; als Arras sank, stieg Brügge empor und dann, noch vor dem Anbruch der Renaissance, übernahm Brüssel die Führung. □

Was die Bildwirkerei von Flandern und Brabant trug und hob, war die Blüte der heimischen Malerei. Kunst und Handwerk standen in engster Verbindung. Die Zunftordnung der Brüsseler Wirker bestimmte, daß die Meister ornamentale und



LUZERNER WAPPENSCHEIBE, ENDE DES 15. JAHR-
HUNDERTS · KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN







□ Abb. 331: Wirkteppich, Marienleben, Brüssel vor 1500. Im Schloß zu Madrid □

landschaftliche Zeichnungen selbst fertigen durften, für andere Vorlagen hatten sie sich an die Maler von Beruf zu wenden. Für alle figürlichen Teppiche, die weitaus überwiegen, ist daher das Zusammenarbeiten von Maler und Wirker als Regel anzunehmen. [Eine Folge von Teppichentwürfen mit dem trojanischen Krieg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts besitzt der Louvre.] Trotzdem vollzog sich die Stilentwicklung der Bildteppiche nicht gleichen Schrittes mit der Tafelmalerei, sondern viel zögernder. Die übersichtliche Raumvertiefung, die klare Gruppierung, das Herausarbeiten des Wesentlichen und das Unterordnen des Beiwerks, alle diese Errungenschaften der Tafelmalerei haben die Wandteppiche des 15. Jahrhunderts sich erst sehr spät und nur unvollkommen angeeignet. Noch zur Zeit Karls des Kühnen von Burgund [1467 bis 1477] ist eine gedrängte, überhäufte Zeichnung, welche die verschiedenen Vorgänge nicht hintereinander, sondern übereinander vorführt, gradezu kennzeichnend für den Teppichstil. An den Gewändern tritt die farbige Musterung der Stoffe so auffällig hervor, daß die Körperhaftigkeit der Figuren darunter leidet [Beispiele die Teppichfolgen mit Esther und Ahasver im Dom von Saragossa, mit der Eroberung Trojas in Zamora]. Die in wunderbarer Farbenfrische erhaltenen Teppiche mit der Geschichte Julius Cäsars und mit den gerechten Richtern Trajan und Herkenbald im Berner Museum, die aus dem Besitz Karls des Kühnen den Schweizern als Beute zufielen, gehören sicherlich zu den besten Leis-



Abb. 332: Kasel aus dem Ornat des goldenen Vliefses in Wien

tungen ihrer Zeit. Ihre Vorlagen gehen zum Teil auf die verlorenen Wandgemälde Rogers von der Weyden im Brüsseler Rathaus zurück. Und doch hat das Auge einige Mühe, die einzelnen Gruppen und Vorgänge voneinander zu lösen und durch die Überfülle der Einzelheiten sich hindurchzufinden. □

An dem Stand der technischen Arbeit lag das nicht. Gegen Ausgang des Mittelalters war die Wirkerei der feinsten Wiedergabe gemalter Vorlagen schon vollauf gewachsen, so daß eine Steigerung nicht mehr denkbar ist. Aber auch in den vollendetsten Meisterwerken der Zeit um 1500, reinen Malereien aus Seide und Gold, wie die spanische Krone sie in den Folgen mit David und Bathseba oder mit dem Marienleben [Abb. 331, auch in Saragossa vertreten] besitzt, ist der steile und gedrängte Aufbau der Bilder noch nicht ganz überwunden. Wurden mehrere Vorgänge auf einem Teppich vereinigt, so suchte man durch den künstlichen Notbehelf gebogener Säulchen die großen Flächen zu gliedern [Beispiele das Marienleben in Madrid, die Ilias in Saragossa, Christus als König im Brüsseler Museum und in der Sammlung Morgan]. Die Befreiung von dem letzten Rest mittelalterlicher Befangenheit brachte erst das 16. Jahrhundert und die Kunst Italiens war es, welche der niederländischen Teppichwirkerei diesen Dienst erwies. □

Die STICKEREI der Spätgotik steht unter ähnlichem Antrieb wie die Glasmalerei. Wie diese wird sie in ihren anspruchsvolleren Werken beherrscht von dem Streben nach vollkommener Bildwirkung. Sie nimmt die Hilfe der Maler in Anspruch und durch ihre stofflichen und technischen Mittel ist ihr die Möglichkeit der engsten Annäherung an die Malerei gegeben. Wieder ist es Burgund, das die hervorragendsten Meisterstücke der Nadelmalerei hervorgebracht hat. Die flandrischen Kirchengewänder im Wiener Hofmuseum, genannt der Ornat des Goldenen Vließes, sind unübertroffen geblieben in der technischen Nadelarbeit wie in der figürlichen Zeichnung. Auf den Mänteln und Dalmatiken umschließt ein starres, gradliniges Netz goldener Sechsecke die im Lasurstich auf Goldgrund und im Plattstich farbig gestickten Figuren, deren Vorlagen mit gutem Grund keinem Geringeren als Jan van Eyck zugeschrieben werden [Abb. 332]. Die Bildstickerei ist noch weiter getrieben in sieben Darstellungen der Sakramente auf der breiten

Borte eines Mantels im Museum von Bern, den einst Jacob von Romont dem Dom zu Lausanne verehrt hatte. Auch hier liegen Vorzeichnungen eines burgundischen Malers zugrunde. In gleichen Bahnen bewegte sich die Kunststickerei auch außerhalb der Niederlande. Ein Kaselkreuz der Lambertskirche in Düsseldorf mit der Verkündigung und dem Tempelgang Mariens mag als eins der schönsten rheinischen Beispiele Erwähnung finden. □



□ Abb. 333: Kasel aus Granatapfelsamt mit Kölner Borte □

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts führte der Realismus zur Übertreibung der Reliefstickerei. Sie hatte schon früher begonnen, die architektonische Umrahmung der Figuren greifbar herauszuarbeiten [Beispiele das Triptychon von Chartres und die Kasel Calixts III. in Valencia] und sie verstieg sich nun zu völlig plastischer Modellierung auch der Figuren. Kaselstäbe mit der Kreuzigung und Dalmatikenbesätze von ausgezeichneter Arbeit bewahren der Dom in Minden, S. Peter in Salzburg, das Museum in Breslau und die Stephanskirche in Mainz; den Höhepunkt bedeutet eine Kasel im Dom von Krakau, auf deren Kreuz das Leben des heiligen Stanislaus in sieben perspektivisch behandelten Reliefbildern dargestellt ist. □

Einen Übergang von der Stickerei zur Weberei bilden die als Besätze von Kirchengewändern gewirkten Kölner Borten, die im 15. Jahrhundert weit über die deutschen Grenzen hinaus Abnehmer fanden. Von Gold- oder Seidengrund heben sich streng stilisierte Ornamente, Rosen, Wappen, Inschriften, Ranken und blühende Bäumchen von bemerkenswerter Selbständigkeit der Erfindung ab [vgl. Abb. 333], dazu freistehende oder von Spitzbogen umrahmte Heiligenfiguren. Letztere sind in der Regel nur soweit ausgeführt, daß ihre Vollendung der Nadelmalerei zufiel. Die Kölner Herkunft der Borten wird durch Wappen und Namen von Bestellern erwiesen und ist außerdem urkundlich beglaubigt. □

Der SEIDENWEBEREI Italiens bringt die Spätgotik zwei Gaben, das Granatapfelmuster nebst seinen Verwandten und die reichen Bindungen der schweren Brokatstoffe, bei welchen in zwei Höhen geschnittener Samt, Atlasbindung und blanker Goldfaden zur prächtigsten Wirkung sich vereinigen. □

Wohl sind die Elemente des Granatapfelmusters in sarazenischen Seidenstoffen des 14. Jahrhunderts vorgebildet und von dorther entnommen. Aber die wesent-



Abb. 334: Willkomm aus Dreihausener Steinzeug, Anfang
□ 15. Jahrhundert. Museum Kassel □

liche Eigenschaft, die das fertige Muster von der ungebundenen, freien Weberornamentik des 14. Jahrhunderts am schärfsten unterscheidet, die feste großzügige Flächengliederung durch die Spitzovalfelder und durch die in Wellenlinien aufsteigenden Äste, die ist ein echter Ausdruck abendländischen, am Maßwerk geschulten Geistes. Die einfachste Form zeigt den Granatapfel frei in blattförmigen gotischen Umrahmungen liegend, die untereinander verbunden sind [Abb. 333]. Daran reihen sich in hundertfältigem Wechsel blühende Spielarten, die ebenso oft in wohlerhaltenen Stoffen [einige der prachtvollsten Beispiele aus der Burgunder Beute im Berner Museum], wie in Gemälden überliefert sind. Die ausgesprochen gotische Form entstand im Anfang des 15. Jahrhunderts, ein datiertes Gewebe mit dem ausgereiften Muster ist der italienische Seidendamast des Züricher Banners von 1437 [Landesmuseum Zürich]. □

7. DIE TÖPFERKUNST UND DAS HOHLGLAS □

Die mittelalterliche Töpferei des christlichen Abendlandes hat gleich manchen anderen Gewerben den ersten Ansporn zu künstlerischer Betätigung durch den Bedarf des Kirchenbaues empfangen. In romanischer Zeit, als die Gefäßtöpferei, deren der Gottesdienst nicht bedurfte, tiefer stand als im frühesten Mittelalter, das noch von spätrömischer Überlieferung zehren konnte, wurden in Nordfrankreich und England in den Klöstern der Cistercienser bereits Tonfliesen für den Fußbodenbelag mit kunstvollen ornamentalen, heraldischen und figürlichen Mustern hergestellt. In den weichen Ton eingepreßt, mit weißer Pfeifenerde ausgefüllt und mit gelber Bleiglasur überdeckt, heben sich die Zeichnungen hell von rotbraunem Grund ab. Mit den Fliesen von S. Omer in der Normandie und aus der Chertsey-Abtei [Britisches Museum], auf denen neben feinem Rankenwerk Tiere, Ritter und Bilder aus der Geschichte Tristans und Isoldens dargestellt sind, erreicht diese Kunst noch im 13. Jahrhundert ihre Höhe. Sie wurde weiterhin, am ausgiebigsten im burgundischen Machtbereich, als bürgerliches Gewerbe betrie-

ben. Auch in Deutschland sind die gepreßten Fliesen weit verbreitet, am häufigsten im Rheinland; hier überwiegen aber noch während der Frühgotik die unglasierten Platten mit vertiefter oder in Flachrelief gehaltener Zeichnung. Nur in der Schweiz [spätromanische Backsteine aus dem Kloster S. Urban bei Zofingen] hat man die Flachreliefpressung von den Fliesen auch auf andere Bauteile, wie Fensterumrahmungen und Gesimse, mit Geschick übertragen. □



Abb. 335: Dreihausener Steinzeugpokal. I. Hälfte 15. Jahrhundert. Museum Kopenhagen □

Zur Zeit der Gotik steigt die Ofenhafnerei, ein auf das deutsche Sprachbereich begrenzter Zweig der Töpferei, zum Kunstgewerbe empor, indem sie die Kacheln mit grüner Bleiglasur und mit Reliefschmuck versieht. Ofenkacheln des 14. Jahrhunderts sind in der Schweiz, am Rhein und auch in Österreich zutage gekommen. Die Spätgotik schuf die Ofenform, die für die Folge maßgebend blieb, einen vierseitigen Unterbau mit kleinerem, turmartigem Aufsatz. Das Meisterstück der gotischen Hafnerei ist der aus mehrfarbig glasierten, ornamentalen und bilderreichen Reliefkacheln aufgebaute Salzburger Ofen von 1501. □

Die Gefäßtöpferei hat zwar seit dem Ende des 13. Jahrhunderts farbige Bleiglasuren verwendet [Beispiele im Britischen Museum und im Cluny], ist aber diesseits der Alpen doch bis zum Ausgang des Mittelalters auf niedriger Stufe stehen geblieben. Anders in Spanien, wo die hochstehende muslimische Töpferkunst auch unter christlicher Herrschaft weiterging, und in Italien, wo spanischer Einfluß eine schnellere Entwicklung anbahnte. Die spanische Majolika und die Anfänge der italienischen sollen indessen hier noch nicht besprochen werden; sie bleiben der zusammenhängenden Darstellung in späteren Abschnitten vorbehalten. Das gilt auch für das deutsche Steinzeug, dessen Kunstgeschichte erst mit dem 16. Jahrhundert beginnt. Nur eine Gattung hebt sich schon ein Jahrhundert früher über die Maße der einfachsten Gebrauchsgeschirre durch bewußte Kunstform und veredelte Arbeit hoch empor, das gotische Steinzeug von Dreihausen in Hessen. Es

sind davon nur wenig Stücke bekannt, im Dom zu Limburg, in den Museen von Kassel und Kopenhagen und der Sammlung Figdor, die alle einer Werkstatt der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören [Abb. 334 und 335]. Diese seltenen Gefäße aus dunkler, steinhart gebrannter Masse mit eigentümlich violettbrauner Färbung, die auch an den späteren Dreihausener Ringelkrügen der Renaissance noch wiederkehrt, haben durch dicht nebeneinander eingedrückte Stempel eine schachbrettartige Flächenmusterung erhalten, eine Verzierung, in der offenbar noch frühmittelalterliche Erinnerungen nachleben. □

Wie stark im Mittelalter die kirchlichen Ansprüche auf das Blühen und Gedeihen eines Gewerbes einwirkten, kann man besonders deutlich an der auffälligen Ungleichheit in der Entwicklung der Glasmalerei und des HOHLGLASES sehen. Das letztere scheint im Abendland, ganz im Gegensatz zum muslimischen Orient, vor dem Ausgang des Mittelalters zu erheblichen Kunstleistungen kaum emporgestiegen zu sein, obwohl der Bedarf der Glasmalerei allerwärts Glashütten genug im Betrieb erhielt. Über die Glasbläserei von Venedig berichten seit dem 13. Jahrhundert viele urkundliche Quellen. Aber weder aus Murano noch aus den Ländern nördlich der Alpen sind vor das 15. Jahrhundert nachweislich zurückreichende Glasgefäße in ausreichender Menge erhalten, um ein anschauliches Bild von dem Stand des Gewerbes zu gewähren. □

In Venedig treten die für die Blütezeit kennzeichnenden Zierkünste der Fadenmuster, der Schmelzmalerei, Vergoldung und Hinterglasmalerei erst mit der Frührenaissance in die Erscheinung; die Gotik suchte noch durch kräftige Formen und auch durch farbige Massen zu wirken. Unter den ausgesprochen gotischen Venezianer Glasgefäßen ist wohl das bedeutendste Stück eine Kanne im Besitz des Fürsten Salm auf Schloß Dyck, mit einer Silberfassung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts versehen. Das Glas ist gelb, blau, grün und braun gewölkt von geringer Durchsichtigkeit. Die Form ähnelt den gleichzeitigen Messingkannen, nur sind Fuß, Bauch und Deckel durch senkrechte Rippen belebt, die auch sonst auf Venezianer Kelchgläsern des 15. Jahrhunderts vorkommen. Im Norden geben zuerst niederländische Gemälde, von Dirk Bouts und anderen, über die spätgotischen Hohlgläser Aufschluß. Man sieht ziemlich kunstlos gestaltete Becher und Schalen aus grünem Glas, in der Regel mit spitzen Noppen besetzt. Wie viel von solchen Gefäßen in unseren Sammlungen wirklich noch dem Mittelalter angehört, ist schwer zu entscheiden, denn für die nördliche Glasmacherei brachte das erste Auftreten der Renaissance keinen so durchgreifenden Stilwechsel oder Fortschritt wie für Venedig. Das trifft auch für Spanien zu. Die dem spanischen Hohlglas des 16. Jahrhunderts und der Folgezeit eigentümlichen Formen sind schon im 15. Jahrhundert nachzuweisen. Die Kannen mit Kegelbauch, gewellter Halskrause und weit abstehendem, dünn zugespitztem Ausgußrohr sind bereits 1475 auf einem Bild des Pedro de Cordoba, der Verkündigung in der Moschee daselbst, dargestellt. Ähnliche Formen kennt auch das persische Glas; man sieht daraus, daß das spanische Hohlglas nicht aus Venedig, sondern aus dem muslimischen Gewerbe des Landes sich ableitet.

Otto v. Falke

DAS KUNSTGEWERBE IN DER RENAISSANCE

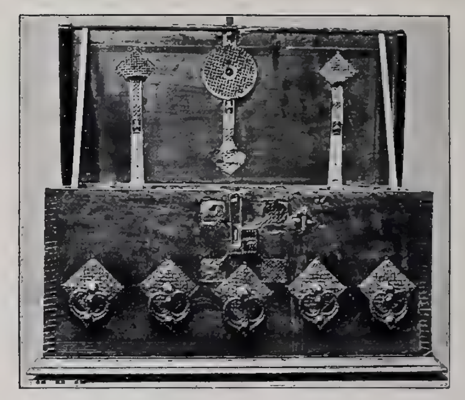


Abb. 336: Deckelkasten mit Beschlägen, London

KAPITEL XII • DAS KUNSTGEWERBE DER RENAISSANCE IN ITALIEN □

In dem Begriff RENAISSANCE verbinden sich Vorstellungen bestimmter künstlerischer Formenkomplexe mit Eindrücken, die nachdrücklich auf die ausgeprägte Sonderart menschlicher Charaktere, Existenzen und Lebensformen hinweisen. Zwar wird die Betrachtung eines jeden ausgeprägten Stils Vorstellungen vermitteln, die über das rein Künstlerische herausgehend auf die Kultur der betreffenden Epoche, auf das Sein und Wollen der betreffenden Menschen schließen lassen; aber man darf wohl sagen, daß dies für die italienische Renaissance in einem besonders gesteigerten Sinn gilt. Deshalb soll auch hier, wo es sich darum handelt, auf kurzem Raum einen Überblick über das kunstgewerbliche Schaffen zu geben, wenigstens daran erinnert werden, daß die italienische Renaissance nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern in der Geschichte der Menschheit eine epochale Bedeutung hat. Diese allgemein-geschichtliche Bedeutung der Renaissance sieht man vornehmlich in der Befreiung des Individuums, — in einem sieghaften Durchbrechen des individuellen Wollens und Könnens, wie es dem Mittelalter fremd war. Dies äußert sich auf den verschiedensten Gebieten, wie in der bildenden Kunst, so auch im Kunstgewerbe. □

Der Individualismus der italienischen Renaissance, dem in der darstellerischen Kunst ein unendlich differenzierter Wirklichkeitssinn entspricht, kommt auf dem Gebiet der kunstgewerblichen Tätigkeit zunächst in mittelbarer Weise zum Ausdruck: indem nämlich das neuzeitliche Studium der Natur und des Menschen, das bald zu einer ungeheuren Vergrößerung der Darstellungsstoffe führte, auf dem Wege der Dekoration und Ornamentik in das Kunstgewerbe eindringt und diesem zugute kommt. Daß dieser Prozeß sich so rasch und durchgreifend vollzog, erklärt sich daraus, daß in der italienischen Renaissancekunst von vornherein dekorative Zwecke und Absichten eine große Rolle spielten und daß gerade unter den führenden Künstlern eine große Reihe unmittelbar für das Kunstgewerbe tätig waren. Das Entscheidende liegt hierbei aber weniger darin, daß große Meister hier oft als entwerfende Künstler auf das kunstgewerbliche Gebiet übergriffen, daß die Verbreitung von Vorlagen durch den Ornamentstich die Produktion beeinflußte, sondern in einem unmittelbaren Zusammenhang der 'großen Kunst' mit der Praxis und den Techniken des Kunstgewerbes. So haben wir die Majoliken der Robbia, die Bronzen der Donatelloschüler, die bemalten Truhenbretter eines Pesellino, Botticelli, Piero di Cosimo; ganze Gruppen der größten Florentiner Maler und Bildhauer waren aus den Werkstätten der Goldschmiede hervorgegangen und Zeit ihres Lebens als Goldschmiede tätig; eines der wichtigsten Probleme der Renaissancekunst, die Perspektive, war gleichsam eine Spezialität der — Intarsiatoren! Daß hier die größten Architekten, Maler und Bildhauer unter ihren Hauptwerken Arbeiten zählen, die man heut als Aufgaben der 'Innendekoration' zu einer Spezialkunst gemacht hat, drängt sich schon bei der ersten Bekanntschaft mit der italienischen Renaissancekunst auf. Werke eines Donatello, Mantegna, Rafael wären hier zu nennen. Daß hier auch die kurzlebigen Aufgaben der Fest-

dekoration auf Straßen, Plätzen und Gärten in die Tätigkeit großer Künstler fielen, sei in diesem Zusammenhang wenigstens erwähnt. □

Dieser unmittelbare ZUSAMMENHANG des Kunstgewerbes und der Dekoration mit der 'GROSSEN KUNST', wie er bei gleicher Intensität der individuellen, künstlerischen Schöpferkraft wohl ohnegleichen steht, gibt dem italienischen Kunsthandwerk der Renaissance etwas Hochgespanntes, Anspruchsvolles, welches dem gesteigerten Lebensgefühl jener Epoche wohl entsprochen hat. Und es ist grade dieser Zusammenhang des Kunstgewerbes mit der Lebensart, Lebensführung, Lebensanschauung der Menschen jener Zeit, der den kunstgewerblichen Erzeugnissen der italienischen Renaissance ihre originale Daseinskraft gibt, während eine äußerliche Nachahmung ihres Stils unter anderen Voraussetzungen, unter anderen Kultur- und Produktionsbedingungen ohne weiteres bedenklich erscheinen wird. Denn wenn mit dem Beginn der Renaissance die kunstgewerbliche Arbeit in Italien so bewußt in die Sphäre des individuellen, künstlerischen Wollens tritt, so liegt dies nicht etwa in einer Veränderung der Organisation der künstlerischen und gewerblichen Arbeitsweise — das Zunftwesen z. B. war wenigstens bis zur Hochrenaissance dasselbe geblieben, wie im Mittelalter —, sondern darin, daß mit der Steigerung des Künstlerbewußtseins eine denkbar hohe Steigerung der künstlerischen Interessen und Ansprüche des Publikums Schritt hielt. Eine Autobiographie, wie die des Benvenuto Cellini, hätte gewiß kein deutscher oder französischer Künstler oder Handwerker schreiben können; aber nirgends auch sind selbst in Erzeugnissen bescheidener, handwerklicher Manufakturen Beziehungen PERSÖNLICHER ART so häufig, so konstant anzutreffen, wie im italienischen Kunstgewerbe der Renaissance. Immer und wieder findet man Beziehungen zu der Persönlichkeit eines Bestellers oder Beziehungen zu bestimmten Ereignissen des Lebens, wie Verlobung, Hochzeit, Geburt. So drückt sich hier in den großen Aufgaben der Innendekoration nicht anders als in dem Mobiliar und Gerät eben jener 'Kultus der Persönlichkeit' aus, der auch sonst die Kultur der Renaissance, die politische und gesellschaftliche Geschichte Italiens so entscheidend bestimmt, und manche Dinge, wie das Aufkommen und die Blüte der Medaille, erscheinen ganz unmittelbar als eine Äußerung dieses Geistes.

Man mag es allerdings als selbstverständlich hinnehmen,, daß, wenn ein Volk in der Blüte seiner wirtschaftlichen und geistigen Kultur steht, — daß dann die künstlerische Ausgestaltung alles dessen, was zum öffentlichen und privaten Leben gehört, ganz allgemein zu beobachten ist, und es mag ausdrücklich daran erinnert sein, daß auch in den Ländern nördlich der Alpen, vor allem in Frankreich und Burgund, in den Zeiten der Gotik, eine künstlerische Kultur bestanden hat, von deren Feinheit man sich kaum eine genügend große Vorstellung machen kann, und die bis zum Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts die künstlerische Kultur in Italien nicht nur übertroffen, sondern entschieden auch beeinflußt hat. Man darf ohne weiteres annehmen, daß ein vornehmer spätgotischer Innenraum etwa in einem französischen Schlosse nicht nur in dem Raffinement der künstlerischen Durchführung, sondern auch in dem ihm eigenen Komfort einen gleichzeitigen italienischen Frührenaissanceraum übertroffen hat. Aber nun stelle

man demgegenüber — um gleich ein Beispiel aus dem ersten Stadium der Renaissance zu nennen — einen Innenraum, wie die alte Sakristei von San Lorenzo in Florenz [Abb. 337]. Hier hat eine eminente Persönlichkeit — Donatello — die gesamte Innenausstattung des Raumes nach seiner Weise gestaltet, bis auf die Türen, den Schmuck der Decke, die Schranken an der Seite, den Tisch in der Mitte. Dies ist der grundsätzliche Unterschied gegenüber der freilich außerordentlich stilvollen, aber ihrem Wesen nach unpersönlichen Zusammenarbeit, die den Eindruck eines nordisch-gotischen Innenraums bestimmt, und etwas ungemein bezeichnendes für die subjektive Art, die die künstlerischen Interessen in dieser Zeit in Italien annehmen. Dieselbe eigentümliche Bewußtheit, dieselbe an die PERSÖNLICHKEIT geknüpfte, oft geradezu gedankliche KLARHEIT, mit der die italienische Kunst der Renaissance auch sonst ihre Interessen und Absichten verfolgt, bestimmt auch den Charakter und die Entwicklung des italienischen Kunstgewerbes dieser Zeit. □

Für den Künstler wird der Unterschied italienischer und nordisch-gotischer Kunst vor allem auf der Seite der Formengebung liegen, und auch der unscheinbarste Gegenstand wird ihm oft zeigen, daß es sich hier nicht nur um verschiedene Arten und Nuancen der Formengebung handelt, sondern um einen Gegensatz der künstlerischen Empfindungsweise von so tiefgehender Bedeutung, daß ihm notwendig auch eine grundverschiedene Anschauungsweise, ein grundverschiedenes Verhältnis zur Welt und zu den Dingen zugrunde liegen muß. Ein Urteil über das Formengefühl der italienischen Renaissance ist aber undenkbar ohne eine Beurteilung des Verhältnisses dieser Kunst zur ANTIKE. □

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Renaissance [WIEDERGEBURT] für einen künstlerischen Stil wollte in erster Linie auf das für die betreffende Kunst charakteristische Wiederaufleben Antiker Formen hinweisen. Und wenn heute dieses Wort als Bezeichnung für eine der größten Epochen der Menschheitsgeschichte mit Recht in einem allgemeineren Sinne genommen wird, so wird das Wort als Bezeichnung für einen bestimmten Stil nur dann eine klare, praktisch-terminologische Bedeutung haben, wenn man es in jenem ursprünglichen Sinne nimmt als Bezeichnung der mit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts einsetzenden Epoche der italienischen Kunst, deren Gestalten wesentlich durch das Studium und Verarbeiten antiker Formen bestimmt wurde. In der Tat wird jeder Laie die Verwendung eines gewissen antiken Formenapparates als das faßlichste Kriterium einer jeden Renaissancearbeit ansehen. Aber es ist grundfalsch, wenn man meint, daß es sich bei der Renaissance nur um ein 'äußerliches Nachahmen' antiker Formen und Typen handelt. Wäre dies der Fall, so hätte diese Kunst gewiß nicht das künstlerische Denken und Empfinden eines halben Jahrtausends bestimmt, und niemand würde es der Mühe für Wert halten, sich mit ihr zu beschäftigen. Das italienische Kunstgewerbe ist trotz aller bewußten Anlehnung an antike Vorbilder eine durchaus SCHÖPFERISCHE und ORIGINELLE ÄUSSERUNG des künstlerischen Genius dieses Volkes. □

Um diesen scheinbaren Gegensatz zu begreifen, muß man sich vor allem vergegenwärtigen, daß dem Kunstempfinden der italienischen Renaissance eine

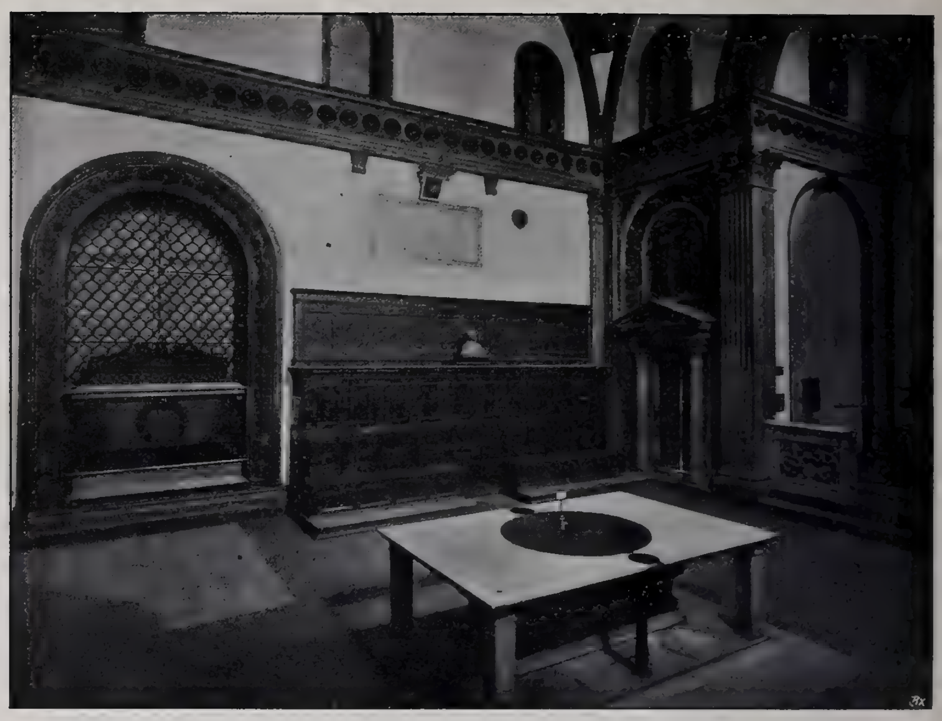


Abb. 337: Alte Sakristei in San Lorenzo, Florenz. Innenansicht

ÄSTHETISCHE GRUNDSTIMMUNG innewohnt, die eine weitgehende innere Verwandtschaft hat mit dem Kunstempfinden der antiken Mittelmeervölker in ihrer klassischen Zeit. Diese Wesensverwandtschaft beruht darauf, daß im Mittelpunkt des künstlerischen Gestaltens hier und dort das Interesse für die PLASTISCHE FORM steht, wie sie als klares körperhaftes Gebilde sich heraushebt aus der Fülle der Erscheinungen, und als fest umgrenzte Einzelerscheinung der Unendlichkeit des Raumes, der unendlichen Vielheit der Dinge mit all ihren unerschöpflichen wechselnden Beziehungen gegenübersteht. So entwickelt sich hier ein enorm gesteigertes Interesse für die Stabilität der Erscheinung, für den ERSCHEINUNGSWERT des Objektes in diesem plastischen Sinne, wie er sich ähnlich auch noch heutigen Tages in dem Auftreten des Südländers, in seinem sicheren Gefühl für Haltung, Geste, Pose dokumentiert. Aus diesem Interesse für die plastisch-körperhafte, stabile Erscheinung des Objektes erhalten vor allem die Begrenzungsflächen, die seine körperhafte Erscheinung bestimmen, eine Bedeutung, die in direktem Gegensatz steht zu der flächenauflösenden Tendenz der Gotik. Im Gegensatz zur Gotik beruht also die Tektonik der italienischen Renaissance vor allem auf der WIRKUNG der FLÄCHEN und KONTUREN, die von vornherein die Tendenz erhalten, die Erscheinung des Objekts in diesem plastisch-körperlichen Sinne zu bestimmen, seine Form möglichst klar und faßlich festzulegen. Daher auch ein bewußtes Streben nach möglichst bestimmter räumlicher Orientierung des Objektes,



□ Abb. 338: Sakristei in Santo Spirito, Florenz. Innenansicht □

nach möglichster Bestimmtheit in der Art seines Stehens oder Sichlagerns. [Geometrische Einfachheit des Grundrisses.] In diesem Sinne erhalten hier die Flächen, Formen und Linien eine besondere funktionelle Bedeutung, die notwendig eine Individualisierung und Kontrastierung der Teile zur Folge hatte, wie sie der Gotik fremd war: das Herausarbeiten der 'Gelenke', der Ausgleich der horizontalen und vertikalen Tendenzen. Hier die Säule — mit ihren klaren Einzelteilen — gegen das Gebälk gestellt; dort — in dem gotischen System — das Ineinanderweben der Teile, im Aufbau die überwiegende Vertikaltendenz, in der Flächenfüllung die Richtungslosigkeit. Eine weitere Konsequenz der plastischen Grundempfindung und ihres Strebens nach sicherer Statik, welches die Tektonik der italienischen Renaissance mit der klassischen Antike teilt, ist schließlich die Symmetrie. □

Wer das Wesentliche eines Stils nicht in diesem oder jenem ornamentalen Detail sucht, sondern in einer bestimmten Konstitution des künstlerischen Empfindens, wird es ohne weiteres verstehen, daß die italienische Renaissance in einem anderen Verhältnis zur Antike stand, als in dem des Kopisten oder Imitators. Es handelt sich hier vielmehr um selbständige Äußerungen einer verwandten künstlerischen Gesinnung, und es ist selbstverständlich, daß verwandte Probleme zu verwandten Lösungen führen und daß andererseits eine Kunst von dem, was ihr adäquat ist, sich nicht nur beeinflussen lassen darf, sondern notwendig von ihm beeinflußt werden muß, — etwa wie die modernen Künste in

einem bestimmten Stadium ihrer Entwicklung von der ostasiatischen Kunst beeinflußt wurden. Im übrigen ist zu beachten, daß ein Streben nach etwas absolut Neuem und Originellem jener Zeit durchaus nicht — auf keinem Gebiete geistigen Schaffens — als ein Postulat schöpferischer Kraft galt, wie heutzutage. Ein Aufnehmen und Verarbeiten älterer, bekannter Formen galt keineswegs als degradierend, und kein Künstler oder Handwerker der Renaissance hätte es überhaupt verstanden, wenn man ihm eine Nachahmung der Antike als Vorwurf nachgesagt hätte. □

Aber was konnte denn tatsächlich ein Künstler oder Handwerker der Renaissance aus einem antiken Vorbild 'kopieren'? Es liegt hier im Kunsthandwerk nicht anders, als in der Architektur. Wie für die wichtigsten Aufgaben der Renaissancearchitektur, die Kirche und das Haus [Palast und Villa], die antiken Baureste niemals ein unmittelbares Vorbild boten, so mußten auch die Möbel und das Gerät der Zeit aus dem Bedürfnis heraus gestaltet und erfunden werden. Daß gelegentlich ein Prachtgerät unmittelbar nach einem berühmten antiken Vorbild gearbeitet wurde, hat demgegenüber kaum etwas zu bedeuten, und ist mehr für die Liebhabereien der Zeit als für ihr Gestaltungsvermögen charakteristisch. Daß man freilich die antiken Vorbilder studierte und aus ihrem Studium für jede Aufgabe lernte, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn man sagt, daß die italienische Renaissance auf der Antike beruht.

Ähnlich wie bei Aufbau und Tektonik liegt das Verhältnis zur Antike auch bei einer Betrachtung der Renaissance-DEKORATION und -ORNAMENTIK. Gewiß waren viele Motive zumal aus der antiken Monumentaldekoration ohne weiteres übernommen worden; viele auch waren als antikes Erbteil während des ganzen Mittelalters in Übung geblieben und andere wenigstens seit dem zwölften Jahrhundert schon wieder in Aufnahme gekommen. So zahlreich aber der antike Motivenschatz in der Ornamentik und Dekoration der Renaissance ist, so zeigt diese Kunst doch auch hier immer und wieder ihre schöpferische Kraft. Zunächst sind unmittelbar naturalische Motive in der Renaissancedekoration durchaus häufig anzutreffen [vgl. die Türumrahmungen Ghibertis]. Aber das verfeinerte Naturgefühl und das intensive Naturstudium gibt auch den übernommenen Formen, wie der Ranke, dem Fruchtkranz usw., wenigstens in guten Arbeiten ein neues eigenes Leben. Das gleiche gilt auch für die figuralen Dekorationsmotive, obwohl die große Vorliebe für sie unmittelbar aus der Antike übernommen war. Im übrigen wechseln natürlich strengere klassizistische Neigungen mit freieren Bildungen, je nach der Art der einzelnen Schulen, Meister und Werkstätten; und wenn diese Zeit immer wieder auf die Antike zurückgriff, wenn z. B. in Rom um das Jahr 1500 die antike Groteskendekoration neu entdeckt wird, so hat dies immer wieder die Folge, daß auf ihrer Grundlage — neue Formen geschaffen werden. □

Zeigt sich die schöpferische Selbständigkeit der italienischen Renaissance nicht nur in der lebendigen Durchführung und Behandlung, sondern auch in der phantasievollen Erfindung und Kombination der Dekorationsmotive, so beweist diese Kunst trotz aller Beziehungen zur Antike die gleiche Gestaltungskraft auch

in dem ihr eigenen Verhältnis der Dekoration zum Objekt, in der Rolle, die sie Dekoration und Ornamentik in der Gesamterscheinung des zu schmückenden Gegenstandes spielen läßt. Vielleicht läßt sich sogar unter keinem Gesichtspunkte die Summe von künstlerischer Kraft, die das italienische Volk in dieser Zeit leistete, so deutlich verfolgen, wie unter diesem: Die Mannigfaltigkeit der Bestrebungen in den einzelnen Schulen, die Energie und Konsequenz der Entwicklung, die von der Frührenaissance zum Barock führte. In den ersten, imponierendsten Werken der Florentiner Frührenaissance ein fast völliges Zurückdämmen der Ornamentik und Dekoration, alle Kraft konzentriert auf den Ausdruck der körperhaften, plastischen, ruhenden Form in jenem Sinne, wie er oben angedeutet wurde, — ganz entsprechend dem Rustikastil der florentinischen Architektur. Von diesen florentinischen Arbeiten — besonders gut zu verfolgen im Mobiliar — gilt allerdings, was man für die ganze italienische Renaissance als charakteristisch zu bezeichnen pflegt: daß ihre stärkste künstlerische Tendenz in dem Herausarbeiten der kubischen Grundgestalt des Objektes zu einer möglichst faßlichen, einfachen Form liegt. Hier bedeuten tatsächlich die Begrenzungsflächen und der Umriß alles. Dementsprechend konnte hier alle Ornamentik leicht als etwas Störendes, Überflüssiges empfunden werden, und das, worauf die dekorative Durchführung vor allem ausgehen mußte, war die Profilierung und Teilung, die die Wirkung des Umrisses und der Flächen steigern soll. Die schattigen Kehlungen der gotischen Profile, wie man sie etwa an den Florentiner Domportalen verfolgen mag, machen knapperen Bildungen Platz, die eine nachdrückliche lineare Bedeutung erhalten, und die Wirkung der Flächen wird durch eine Teilung nach dem Prinzip von Füllung und Rahmung betont. Seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts macht sich dann eine immer wachsende ORNAMENTFREUDIGKEIT und DEKORATIONSLUST geltend, die schließlich zu einem allgemeinen Streben nach Zierlichkeit führt — in Florenz nicht anders als in Oberitalien, Rom, Venedig — oft durch Feinheit des Details, Eleganz und künstlerischen Takt überraschend, oft aber auch spielerisch und schematisch. Im übrigen gelten für diese viel gerühmte und auch viel gerügte Blütezeit der italienischen Ornamentik all jene Merkmale, die als Konsequenzen der Tektonik dieses Stils bereits oben angedeutet wurden. So vor allem die symmetrische Anordnung und die Konzentration auf eine Achse; ferner die Wahrung der Selbständigkeit der Fläche, auf der das Ornament — als ein selbständiges Glied — erscheint, ohne die Bedeutung der Grundfläche aufzulösen; daher auch bei plastischem Ornament die feste Einstellung in eine bestimmte Reliefschicht. Gegen die Ornamentfreudigkeit der Frührenaissance bringt schließlich das beginnende sechzehnte Jahrhundert durch die Tendenzen der Hochrenaissance eine durchgreifende, wenn auch in ihren Äußerungen höchst verschiedenartige Reaktion. Führte jetzt einerseits die Vernachlässigung des Details zur Vergröberung, das Streben nach imposanter Wirkung zur Überladung — merkwürdigerweise gelten gerade derartige Arbeiten noch heute als typisch für die italienische Renaissance! —, so entwickeln sich andererseits, vor allem unter dem Einfluß Michelangelos, der schon in der sixtinischen Decke alle Ornamentik und alle naturalistische Dekoration abgelehnt hatte, jene



Abb. 339: Andrea del Sarto, Geburtsszene. Florenz, Santa Maria Annunciata.

neuen Wirkungsmittel, die zur Kunst der Barocke überleiten: die ruhende Form wird umgesetzt in bewegte Form, die klaren Flächen, die einfachen Silhouetten werden kompliziert; aller Ausdruck, alle Kraft und Größe in die BEWEGUNG der GESAMTFORM verlegt, und Hand in Hand mit dem Zurücktreten der eigentlichen Dekoration entwickelt sich ein Gefühl für Unterordnung und Überordnung, das sich bald zu einem unerhört sicheren Hinzielen auf einen großen Totaleindruck steigert und schließlich — im Barock — zu einem bewußten Ausgehen auf einen bestimmten Effekt führt.

So spiegelt sich in dem italienischen Kunstgewerbe der Renaissance die Entwicklungsgeschichte der Kunst dieser Zeit und dieses Volkes, das Schaffen ihrer großen Meister und das Verarbeiten all der Anregungen und Entdeckungen, die von ihnen ausgingen, mit einer wunderbaren Gesetzmäßigkeit. Deshalb gehören die entscheidenden entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen, die das italienische Kunstgewerbe lehrt, der allgemeinen Kunstgeschichte an und sind nur zu begreifen und zu erklären aus einem Studium der 'großen Kunst'. Aber bei dem ständigen Übergreifen der Architekten, Maler, Bildhauer auf das Gebiet der dekorativen und gewerblichen Arbeit wird man auch die speziellen Entwicklungszüge des Kunstgewerbes, die Filiationen und Nuancen seines Stiles hier zumeist aus der allgemeinen Kunstgeschichte Italiens ableiten können und müssen.

Dieser Zusammenhang mit der großen Kunst bestimmt vor allem die chronologische Entwicklung und topographische Verzweigung. So ist auch für das Kunstgewerbe FLORENZ die eigentliche Heimat, der Ursprungsort des neuen Stiles; von hier vollzog sich seine Übertragung nach den übrigen Schulen in sehr verschiedenartiger Weise und zu verschiedenen Zeitpunkten, je nach dem Gange der allgemeinen künstlerischen Entwicklung. War in Toskana — wo neben Florenz vor allem SIENA für das Kunstgewerbe wichtig ist — selbst in kleineren Städten die neue Formensprache um 1450 auf fast allen Kunstzweigen schon zur Alleinherrschaft gelangt, so wird sie in OBERITALIEN, in der LOMBARDEI, in UMBRIEN, in ROM erst während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein gültig, und in VENEDIG, in Süditalien und in Genua sind gotische Formen noch um 1500 häufig anzutreffen. Vollzog sich in manchen Schulen die Rezeption des

neuen Stils mit ganz radikaler Bestimmtheit, so halten andere Schulen mit mehr oder minder großer Zähigkeit an den gotischen Formen fest und gehen mit ihnen verschiedenartige Kompromisse ein. Bald ist es die Gesamtempfindung, die etwas Gotisches behält, bald eine Vorliebe für einzelne bestimmte gotische Formenmotive, die neben den neuen Prinzipien und Formen sich erhalten. In manchen Orten räumt erst die Hochrenaissance mit allen traditionellen gotischen Motiven auf. Auch ist eine Verschiedenheit dieses Prozesses auf den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten innerhalb einer und derselben Schule zu konstatieren; z. B. hält im allgemeinen die Goldschmiedekunst [abgesehen von Florenz und Siena] länger an den gotischen Formen fest, als das Mobiliar.



□ Abb. 340: Carpaccio, Ursulas Traum. Venedig □

MÖBEL UND HOLZARBEITEN

DAS HAUSMOBILIAR □

Vor der Betrachtung des Mobiliars empfiehlt es sich, wenigstens in Kürze die Bedingungen sich zu vergegenwärtigen, die für die Ausgestaltung eines italienischen INNENRAUMS vor allem maßgebend waren. Der Italiener sucht und suchte in seinem Hause etwas anderes als wir und unsere Vorfahren. Die Verschiedenheiten und Gegensätze des Klimas, der Lebensweise, der Temperamente im Süden und Norden erklären dies hinreichend. Das Leben spielt sich mehr in der Öffentlichkeit ab, das Zusammensein auf der Straße und auf den Plätzen absorbiert ein gut Teil der häuslichen Geselligkeit. Man sucht im Hause nicht die Behaglichkeit und Wärme, sondern Kühle, Schutz vor der Hitze. Das italienische Wohnhaus ist das STEINHAUS im spezifischsten Sinne des Wortes; als solches bietet es sich schon dem Betrachter von außen dar, und dem entspricht auch die Ausgestaltung im Innern: die Fußböden sind aus Stein- oder Majolikafliesen, die Wände geben sich unverblümt als Steinmauern, d. h. sie werden nur ganz ausnahmsweise mit Holz, Stoffen, Tapeten verkleidet. Die heut ja nur wenig geschätzten Künste des Tapezierers konnten sich hier nicht entfalten! Dem praktischen Bedürfnis, dem Bedürfnis nach Kühle, entspricht nun aber die der italienischen Kunst eigene Tendenz nach MONUMENTALITÄT, das Streben nach Größe und Weiträumigkeit. So kommt es, daß italienische Innenräume dem deutschen Besucher zumeist als kahl, frostig, nackt erscheinen. Der Begriff der 'Gemütlichkeit' fehlt. □

Italienische Wohnräume mit ihrer vollständigen Ausstattung sind uns naturgemäß nicht mehr erhalten. Aber durch verschiedene Hilfsmittel kann man sich eine richtige Vorstellung von ihnen bilden. So bieten die vorhandenen Nebenräume der Kirchen und Klöster [vgl. Abb. 338], vor allem Sakristeien, Privatkapellen und Refektorien, ferner die Säle und Zimmer der Ratshäuser ein Material, welches bestimmte Schlüsse auf die Ausgestaltung der Wohnräume zu schließen erlaubt. Dazu kommen dann als wichtigste Hilfsmittel die bildlichen Darstellungen von Wohnräumen auf den Gemälden und in den Holzschnitten der illustrierten Bücher. Unter den Gemälden sind hierfür besonders wichtig die Darstellungen der Geburt [Abbildung 339 und 341] und der Verkündigung, die sowohl die Typen als die Art der Aufstellung und Gruppierung der wichtigsten Möbel erkennen lassen. Aber auch für unsere Vorstellungen von der Behandlung der Wand, Decke und des Fußbodens bieten derartige bildliche Darstellungen der damaligen Innenräume eine erwünschte Korrektur; denn was uns in dieser Hinsicht im Original erhalten ist, dankt seine Erhaltung zumeist dem Umstand, daß es sich bei ihnen um besonders wertvolle, hervorragende Leistungen handelte, deren Pracht und Reichtum aber nicht als allgemein gültig angesehen werden darf. Tatsächlich hat die italienische Renaissance in bewundernswerter Weise den ZUSAMMENKLANG von MOBILIAR und ZIMMER erstrebt, und der Vorwurf des Prunkens und der Überladung, zu dem die Betrachtung des aus dem Zusammenhang gerissenen Einzelstücks oft verführt, beruht auf Unkenntnis. Die reichen Prachtmöbel dürfen wir uns nur denken in Räumen mit entsprechend reicher Decke, Wand und Boden, während wir für einfache Möbel eine ganz anders gestaltete Umgebung annehmen müssen, als sie uns nach den erhaltenen berühmten Beispielen der Innendekoration in Kirchen und Palästen als typisch erscheint. Am häufigsten erhalten sind uns italienische DECKEN [Soffitto] aus allen Epochen der Renaissance, und ihr Studium bildet eine wichtige Aufgabe der Architekturgeschichte. Malerei und Plastik, Schnitzerei und Stukkatur, große Künstler und simple Handwerker, waren an ihrer Ausgestaltung beschäftigt. Wesentlich war für ihre Wirkung stets die Farbigkeit oder Vergoldung, entsprechend dem Mobiliar und dem Gesamtcharakter des Raumes. Zu beachten ist, daß neben der bevorzugten Form der Kassettengliederung bei schlichten Räumen die einfache, strenge, aus der Gotik stammende Balkendecke bis in die Hochrenaissance beliebt war. Auch FUSSBODEN [Pavimento] sind in stattlicher Zahl erhalten. In großen, zumal öffentlichen Räumen bildet das Steinfliesenpaviment die Regel, zumeist aus quadratischen Marmorplatten bestehend, die in wenigen Farben wechseln und eine große flächige Wirkung ergeben. Ein eigentliches Plattenmosaik mit figürlichen Darstellungen, wie man es in den Domen von Siena und Lucca findet, scheint nur ganz ausnahmsweise verwendet worden zu sein. Dagegen war besonders in Rom, wenigstens während der ganzen Frührenaissance, das Würfelmosaik aus kleinen bunten Steinen nach Art des mittelalterlichen 'Cosmatenmosaiks' entschieden beliebt. Die übliche und typische Art des Fußbodens in Privaträumen bildet der Ziegelfußboden, in den einfachsten Fällen unglasiert, in besseren Wohnungen glasiert, und zwar die einzelnen Fliesen in je einer Farbe [grün, rot, weiß

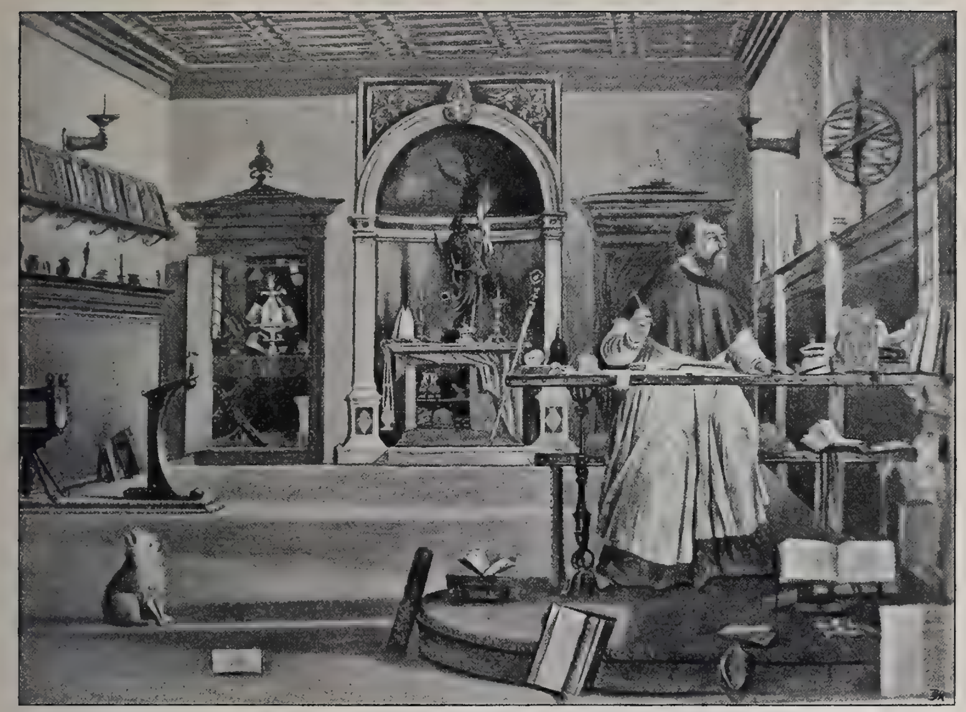
und gelb], so daß ihre Zusammensetzung einfache geometrische Muster ergab. Gute Beispiele hierfür findet man in den Seitenkapellen einiger Kirchen, besonders in Rom [Santa Maria del popolo]. Auf die vornehmere Art des Paviments durch eigentliche Majolikafliesen wird bei Betrachtung der Keramik zurückzukommen sein. — Am schwierigsten ist es, sich ein richtiges Bild von der Behandlung der Wand in einem einfachen Wohnraum zu machen. Wie gesagt, bildet in Italien die Verkleidung der Wand durch Textilien, Ledertapeten oder gar Holzwerk immer nur eine vereinzelte Ausnahme. Sondern man wollte die Wand als solche zeigen und zur Geltung bringen. Das gegebene Dekorationsmittel war daher die Malerei. Die Blüte der italienischen Freskokunst erklärt sich hierdurch. Aber es ist natürlich, daß jene berühmten Beispiele profaner Monumentalmalerei, die die italienische Kunst bietet, nicht als das typische Dekorationsmittel anzusehen sind! Selbst handwerkliche figürliche Wandmalereien, zumeist mit Darstellungen von Gesellschaftsspielen und aus dem Ritterleben, wie wir sie schon aus dem Beginn der Renaissance besonders in oberitalienischen Villen und Schlössern kennen, dürften als Luxus anzusehen sein, der selbst in sehr vornehmen Häusern wohl nur in festlichen Räumen die Regel war. Das Übliche war vielmehr der einfache farbige Anstrich, der natürlich als wertlos erachtet, immer wieder dem Geschmack der Zeit entsprechend überstrichen und dadurch vernichtet wurde. Als unvergleichlich wertvolles Beispiel sind die aus dem Centro antico in Florenz geretteten Reste von Wandmalereien aus einfachen Wohnräumen zu nennen, die im Museo von San Marco daselbst bewahrt werden. Die zumeist auf tiefes Grün gestimmte Wand ist hier besonders durch Bäume und Pflanzen in eigenartigster Weise belebt. Gegenüber der aus der Gotik überkommenen starken FARBIGKEIT der Wand scheint gerade die florentinische Renaissance wenigstens bei monumentalen Innenräumen die Wirkung durch farblose Wandflächen gerne betont zu haben, besonders indem sie die weiß oder hellgrau getünchten glatten Wände in Gegensatz stellt zu den fein durchgearbeiteten architektonischen Gliederungen der matt dunklen pietra serena. Im übrigen sei gegenüber der bei Künstlern und Laien so verbreiteten Meinung, die einen Renaissanceraum sich nicht überladen genug vorstellen kann, nochmals betont, daß die Wirkung der glatten, für unsere Begriffe geradezu kahlen Wandfläche in der zentralitalienischen Kunst absolut typisch ist. Die Wand wirkt durch die ihr eigene Behandlung, und auch ihre Verzierung durch eigentlichen Wandschmuck [selbst durch Bilder!] war auf ein Mindestmaß beschränkt. Den 'Wandschmuck' bildeten, abgesehen vom Kamin, die architektonischen Gliederungen [in großen, vornehmen Räumen], die Türeinfassungen, und vor allem die Möbel selbst, die den Wänden entlang standen und zugleich entsprechend dem Streben nach Weiträumigkeit die Mitte frei ließen. Einen wesentlich abweichenden Charakter hat nur das venezianische Zimmer, dessen behaglichere, intimere Ausstattung dem nordischen Geschmack mehr entgegenkommt. Für die Zeit um 1500 können wir eine Vorstellung hiervon besonders gewinnen aus den Bildern Carpaccios [vergleiche die Abbildung 340 und die Abbildung 342, dazu noch die Verkündigung in der Wiener Akademie]. Hier wurde vor allem die kahle Flächenwirkung der Wand durchbrochen und belebt durch ein etwa in Kopfhöhe durch-



□ Abb. 341: Ghirlandajo, Geburt Johannis des Täufers. Florenz, S. Maria Novella □

laufendes Bordbrett [scanzia], auf welchem Bronzen und anderes Kleingerät standen. Sodann war hier regelmäßig nur der obere Teil der Wand grauweiß gestrichen, während die Wand unterhalb des Bordbretts mit Stoff, gelegentlich auch mit Teppichen oder Leder verkleidet war. In der Frührenaissance scheint hierfür ein saftig grüner, in der Hochrenaissance roter Stoff bevorzugt gewesen zu sein. □

Für das MOBILIAR selbst lassen sich für ganz Italien bestimmte TYPEN feststellen, die, abgesehen von den Grenzgebieten, im wesentlichen einheitliche Grundformen erkennen lassen. Die maßgebende Entwicklung vollzog sich natürlich in FLORENZ, dessen Produktion gerade auch auf dem Gebiet der Möbeltischlerei maßgebend für den Geschmack war. Auch ist das erhaltene Material aus Florenz und den Nachbarstädten das reichhaltigste. Für die eigentliche Typenentwicklung scheinen die übrigen Kunstzentren, abgesehen von VENEDIG, nicht allzuviel beigetragen zu haben, und da die Provenienz der meisten, in den Sammlungen befindlichen Möbel nicht bekannt ist, ist eine örtliche Festlegung aller Nuancen, die man für die einzelnen Möbeltypen feststellen kann, nur selten möglich. Deutlicher erscheinen die Unterschiede der einzelnen SCHULEN bei einer gewissenhaften Untersuchung der Ornamentik und Dekoration, da hier die an den betreffenden Orten erhaltenen Marmor- und Steindekorationen ein maßgebendes Vergleichsmaterial für die örtliche Fixierung auch der Möbel geben: So kann man auf Grund der Ornamentik in Möbeln, die in der Form und Technik sich kaum von den fioren-



□ Abb. 342: Carpaccio, Heiliger Hieronymus. Venedig □

tinischen unterscheiden, den venezianischen Stil der Lombardi, den bolognesischen des Formigine, den sienesischen des Marinna oft leicht erkennen □

Das typische Material der italienischen Möbel ist das NUSSHOLZ, dessen Wirkung aber stets durch eine kunstvolle TÖNUNG mittelst einer Wachspolitur mit zugesetztem Farbstoff erhöht wird. Selbst bei den Möbeln, die nicht eigentlich polychrom behandelt sind, spielt die teilweise Vergoldung eine Rolle. Bis zum Beginn der Hochrenaissance war der Charakter des vornehmen Hausmobiliars durchaus auf FARBIGKEIT gerichtet. □

Das wichtigste Möbel der italienischen Renaissance ist die TRUHE [CASSONE, Cassa; venezianisch: forzier]. Es ist das unentbehrliche Universalmöbel, welches nicht nur als Behälter für Wäsche, Kleider, Schmuck, Waffen diente, sondern zugleich als Tisch oder Bank benutzt werden konnte und auch auf der Reise, im Kriege, auf der Jagd, beim Umzug vom Stadthaus nach der Villa, als Koffer [daher französisch coffret] verwendet wurde. Die Truhe war auch der gegebene Gewahrsam für die Aussteuer eines jungen Paares. In solchen Fällen wird sie oft deutlich als HOCHZEITSTRUHE charakterisiert, besonders gerne durch die Wappen der Neuvermählten, Darstellungen von Liebesabenteuern aus der Mythologie und den Ritterromanen oder aus dem gesellschaftlichen Leben der Zeit. Jedenfalls beweist allein schon die gewaltige Anzahl der erhaltenen Truhen, welche große Rolle dieses Möbel in dem italienischen Hause der Renaissance spielte. Selbst in einem einfachen Haushalt waren stets mehrere Truhen vorhanden, und besonders



□ Abb. 343: Truhe mit bemaltem Stuckrelief, 15. Jahrhundert, London □

auf venezianischen Bildern finden wir sie gelegentlich in langen Reihen, eine neben der anderen, die Wände entlang stehen [besonders instruktiv z. B. auf der Verkündigung des Girolamo da Santa Croce in Breslau]. Als die Truhe durch den Kleiderschrank und die Kommode ersetzt wurde, war die Epoche der Renaissance schon vorbei. □

In ihrer Normalform bietet sich die Truhe als ein langgestreckter, viereckiger Kasten dar, dessen körperhafte Durchbildung im Laufe der Zeit all die Wandlungen erfuhr, die die verschiedenen Stadien des Renaissancegeschmacks charakterisieren. Neben dieser geradwandigen Kastenform bildet den wichtigsten Nebentypus die besonders in Oberitalien beliebte Truhe mit gewölbter nach unten eingezogener Wandung. Der untere Abschluß war zumeist durch eine profilierte, ausladende Basis, durch ein einfaches Standbrett oder durch Löwenklauen gebildet. Für besonders wertvolle Truhen wurden auch eigene Untersätze gearbeitet. Der Deckel ist regelmäßig ein flaches Brett, wird aber im Laufe der Entwicklung durch starke Profilierung oft so stark erhöht, daß er die Funktion eines bekrönenden Aufsatzes annimmt. An den Seitenwänden findet man eiserne oder bronzene Traggriffe, das Schloß ist im Gegensatz zu den französischen und deutschen Truhen niemals kunstvoll montiert, sondern selbst bei den kostbarsten Exemplaren roh — und zumeist wohl in späterer Zeit — eingeschnitten. Die durchschnittliche Länge einer italienischen Truhe ist größer als bei denen der nördlichen Nachbarländer. □

Die ältesten erhaltenen italienischen Renaissancetruhen stammen aus FLORENZ und lassen sich durch ihre Dekoration als Arbeiten aus dem Ende des vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bestimmen. Große, hohe Kästen von einfachster Schreinerarbeit, zum Teil mit leicht gewölbtem Deckel, die noch entsprechend dem gotischen Geschmack vollständig FARBIG gehalten sind. Sie zeigen auf einfarbigem, oft felderweis wechselndem Grunde bunte schablonierte oder aufgelegte, in Stuck gepreßte Darstellungen: Herren und Damen in Zeittracht,





FLORENTINER TRUHEN MIT STUCKDEKOR
IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN





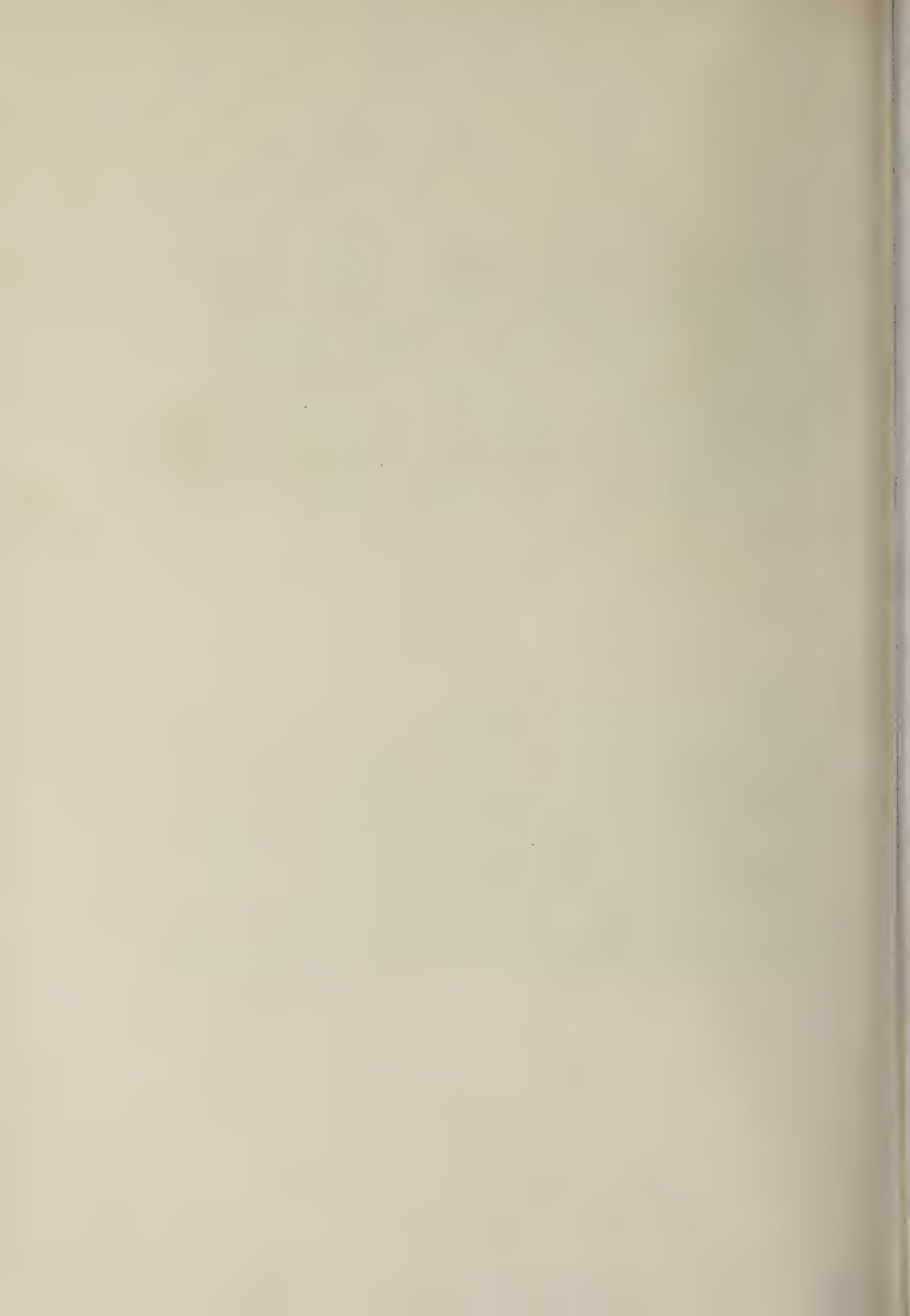
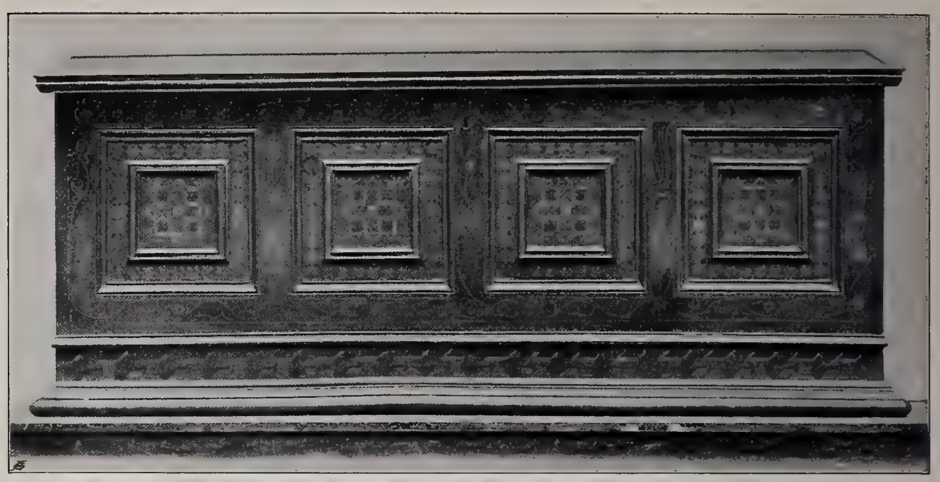




Abb. 344: Venezianische Truhe mit vergoldetem Pastigliarelieformament, London

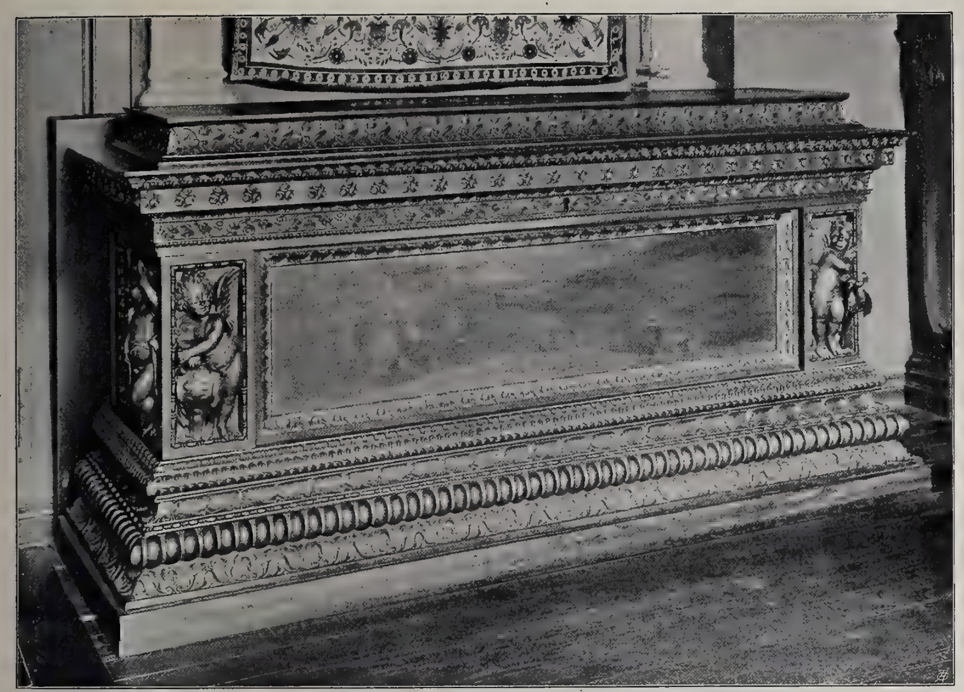
Reiter, Tiere, Pflanzen. Die maßgebenden Exemplare stammen zumeist aus dem Hospital von Santa Maria nuova in Florenz und befinden sich im dortigen Museo Nazionale und im South Kensington Museum. Einfache Truhen, geradwandig oder gewölbt, die durch das Zurücktreten der eigentlichen Schreinerarbeit, das Fehlen von Schnitzerei und selbst von Profilierungen charakterisiert sind und ihren einzigen Schmuck durch primitive Malerei, zumeist nur Wappen oder Devisen, erhalten, wurden für anspruchslose Einrichtungen bis in das sechzehnte Jahrhundert gearbeitet und sind an den verschiedensten Orten nachweisbar. In gleich frühe Zeit, wie die oben genannten bemalten Truhen, geht eine besonders prächtige und vornehme Gattung zurück, die gleichfalls in Florenz heimisch ist: Es sind die Truhen, deren Wandungen mit VERGOLDETER STUCKMASSE versehen sind. Die Vorderwand dieser Goldtruhen zeigt Reliefschmuck, wobei aber die Hebungen und Senkungen des Reliefs höchstens im groben aus dem Holz geschnitten waren, und erst in dem Stuckauftrag freihändig oder mit Formen modelliert wurde; die Seiten und der Deckel haben zumeist nur gepunzte Muster. Vollständige Truhen dieser Art aus früher Zeit sind ziemlich selten, häufiger sind die durch ihren Schmuck ausgezeichneten Vorderbretter allein erhalten. Daß auch diese Prachttruhen in die erste Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts zurückgehen, ergibt sich sowohl aus den Mustern, wie aus dem Umstand, daß bei einigen Exemplaren die Basis noch nach gotischer Art mit ausgeschnittenen Bogen verziert ist. Als Dekorationsmotiv wird bei den frühen florentinischen Goldtruhen frei angeordnetes Pflanzenwerk mit staudenartigen Bildungen noch gotischen Charakters bevorzugt. Daneben fallen besonders Übertragungen von Stoffmustern in das Goldrelief auf. Als hervorragend wichtige Beispiele hierfür seien ein Truhenbrett mit heraldischen Tieren in Kreisen im Rathaus zu Gubbio und ein solches mit einem Muster nach Art der italienisch-gotischen [sog. 'arabo-italischen'] Seidenstoffe im Berliner Kunstgewerbemuseum genannt [siehe Tafel]. Da eine große Anzahl derartiger früher ornamentaler Goldtruhen aus LUCCA stammt, dürfte dieser Ort, der schon in der spätmittelalterlichen Textilkunst Italiens eine so große Rolle spielt, als Herstellungszentrum neben Florenz für diese Truhengattung in Betracht kommen. Seit der Mitte des fünfzehnten



□ Abb. 345: Florentinische Truhe mit Intarsia, London □

Jahrhunderts bevorzugen die Florentiner Goldstucktruhen das figürliche Relief: allegorische Figuren, mythologische Darstellungen, wie z. B. das Urteil des Paris auf einer der schönsten Arbeiten dieser Art in Berlin [siehe Tafel]. Rein ornamentale Goldtruhen von ganz anderer Art im späten Frührenaissancegeschmack lernen wir dann um und bald nach 1500 in VENEDIG kennen. Abgesehen von der reicheren architektonischen Durchbildung des Truhenkörpers zeigt hier die Rankenornamentik die feinste, detaillierende Durchziselierung; der Stil des etwas schematischen Ornaments läßt bei einer ganzen Anzahl dieser Truhen Venedig als Entstehungsort ohne weiteres erkennen [Abb. 344]. Den Hauptschmuck bildet regelmäßig ein kompliziertes, streng symmetrisch komponiertes, aber ungemein zierliches Ornamentmotiv, das durch Reihung wiederholt wird; bei größerer Gliederung wird die Dreiteilung bevorzugt. □

Um die Weiterentwicklung zu verfolgen, ist es nötig, wieder nach Florenz zurückzukehren. Zeigten die ältesten bemalten und Goldstücktruhen aus Florenz die Kastenform noch ungegliedert, so wird seit etwa 1430—1440 ein immer größeres Gewicht auf die ARCHITEKTONISCHE Durchbildung des Truhenkörpers im Sinne der Tektonik der Frührenaissance gelegt. Basis und Deckel erhalten durch Profilierungen ein ausdrucksvolles Gepräge, und vor allem wird die Wandung nach dem Prinzip von FÜLLUNG und RAHMUNG gegliedert. Seit der Mitte des Jahrhunderts macht sich bei den besonders kunstvollen Truhen auch das Bestreben geltend, die Ecken zu betonen, indem das Füllbrett der Schauseite an den Seiten gerahmt wird durch Pilaster oder ein geschnitztes plastisches Motiv [Abb. 346]. Im übrigen beschränkt sich die Schnitzerei der Florentinischen Truhen der Frührenaissance auf die einfachen antikischen Ornamentmotive der Gliederungen [am häufigsten nur Eierstab, Zahnschnitt, Pfeifen- und Schuppenwerk]. Entwicklungsgeschichtlich dürften an den Anfang dieser auf architektonische Durchbildung des Truhenkörpers gerichteten Gattung einige Truhen zu setzen sein, deren einzige Dekoration in einfachen geometrischen Mustern besteht, die



□ Abb. 346: Strozzitruhe von 1513, Kunstgewerbemuseum, Berlin □

durch Einlegearbeit in verschiedenfarbigen Hölzern [Intarsia] gebildet werden; im übrigen sprechen bei diesen Truhen nur die ungemein feinen Profile und Teilungen. Ein charakteristisches, bereits voll entwickeltes Beispiel dieser Gattung veranschaulicht Abb. 345. Das Streben nach möglichst klarem, architektonischem Aufbau mit dem Prinzip von Füllung und Rahmung führte dazu, daß nun auch bei sehr kostbaren, kunstvollen Truhen die Dekoration in anderer Weise zur Geltung kam als am Anfang des Jahrhunderts, wo die Dekoration sich gleichmäßig über den ganzen Truhenkörper hinzog. Der wertvollste Schmuck konzentriert sich nämlich auf die 'Füllung', d. h. auf das Hauptbrett der Wandung, während der übrige, sie umgebende Teil des Truhenkörpers mit seiner architektonischen Durcharbeitung eine Art monumentalen Rahmens bildet. Da dieser aber vor allem durch die plastische Durcharbeitung der Profile wirkte, war für die eigentliche Füllung als Kontrast ein flächenhaft malerischer Dekor das gegebene. Der vornehmste Schmuck hierfür war der durch Malerei. Als Maler derartiger CASSONEBILDER, die zumeist schon durch ihr Format erkenntlich sind, waren die größten Meister tätig: Uccello, Pesellino, Botticelli, Filippino Lippi, Signorelli, aus der Hochrenaissance: Piero di Cosimo, Franciabigio, Bacchiacca, Andrea del Sarto, Pontormo. — Auch außerhalb von Florenz waren große Maler für die Ausschmückung von Möbeln tätig, z. B. Tura und Dosso Dossi in Ferrara, Giorgione in Venedig. — Durch ihren profanen Darstellungsinhalt bilden die Cassonebilder die wichtigste Ergänzung für unsere Kenntnis der italienischen Malerei, da diese im übrigen ja fast nur auf den religiösen Kirchenbildern beruht. Der hohe Bildwert der Truhengemälde erklärt

es, daß diese zwar in den Galerien zahlreich erhalten sind, die Truhen selbst aber zumeist zugrunde gegangen sind, oder jedenfalls der bemalten Füllwände beraubt wurden. Dies ist z. B. der Fall bei der berühmten Truhe von 1513 im Berliner Kunstgewerbemuseum, wo die bemalten Wände herausgenommen sind und durch unbemalte ersetzt sind [Abb. 346]. Laut dem Ausweis der Wappen, die die Putten der Eckfelder tragen, ist diese Truhe für die Vermählung eines Strozzi mit einer Medici gearbeitet worden; man beachte die geistvolle Verwendung des Strozziwappens [drei Mondsicheln] als sternförmig gestelltes Ornament auf dem übergreifenden Gesims. Seltener als die gemalten Truhenbretter sind solche mit BILDMÄSSIGER INTARSIA; in dieser Technik war besonders die Darstellung von Straßen und Plätzen, die die neue Kunst der Perspektive zur Geltung bringen sollten, typisch. Eine Ausschmückung des Truhenbretts durch plastische Reliefdarstellungen in Schnitzerei war, wie gesagt, der Frührenaissance fremd. Dagegen ist in Florenz in früher Zeit noch eine dritte bildmäßige Technik für die Truhen verwertet worden, die eine Art Zwischenstellung zwischen Malerei und Relief bedeutet: die Truhenwand ist wie bei den Goldtruhen mit einer Masse bezogen, in welcher in ganz FLACHEM, fast graviertem RELIEF die Darstellung gegeben ist, die dann ganz nach Art eines Gemäldes malerisch farbig behandelt ist. Die Darstellungen — aus dem gesellschaftlichen Leben der Zeit — sind von größter Eleganz und in der Zeichnung und farbigen Durchführung von gleich großem Reize [Abb. 343]. Da dem Stile nach die erhaltenen Arbeiten dieser Art zumeist noch dem Übergangsstil angehören, dürften diese Reliefmalereien seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts durch die eigentlichen Truhengemälde verdrängt worden sein, während Truhen mit vergoldeten Stuckreliefs bis gegen Ende des Jahrhunderts gearbeitet wurden. Wie die Truhen mit ornamentalem Stuckdekor nicht nur auf Florenz beschränkt waren, so sind auch solche mit eigentlichen figürlichen Stuckreliefs auch in anderen Orten hergestellt worden. Das wichtigste Denkmal sind die aus MANTUA stammenden, jetzt als Reliquienschrein dienenden Truhen in Klagenfurt, deren Reliefs mantegnesken Charakter tragen. □

War durch das Streben nach architektonischer Durchbildung des Truhenkörpers die eigentliche SCHREINERARBEIT immer mehr zur Geltung gekommen, so trat sie — und mit ihr die kunstvolle SCHNITZEREI — in den Vordergrund, als gegen Ende der Frührenaissance die Truhe eine kompliziertere Form erhielt. Vor allem unter dem Einfluß dekorativer Marmorarbeiten nimmt jetzt die Truhe die bewegtere FORM des SARKOPHAGES an. Die gerade Wandung bleibt zwar zunächst bestehen, aber statt von der ausladenden Basis wird die Wandung nun getragen von einem eingezogenen, kräftig gewölbten Wulst, der zumeist mit Pfeifenwerk oder Schuppen belebt ist und auf Löwenklauen ruht. Am reinsten wird dieser Typus repräsentiert durch einfache florentinische Truhen aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, die zumeist relativ niedrig, aber sehr langgestreckt sind. Die Wandung ist in Felder von verschiedener Länge geteilt, die von einem Perlstab eingefaßt sind. Im übrigen finden sich auf den Gliederungen nur die typischen architektonischen Dekorationsmotive: Flechtband, Eierstab, und auf der Zarge des übergreifenden Deckels Pfeifenwerk. Fast identisch findet sich diese



□ Abb. 347: Truhe mit figürlichem Hochrelief, 16. Jahrhundert, London □

Truhenform auch in SIENA, wo jedoch die Felder der Wandung häufiger als in Florenz ornamentale Schnitzereien zeigen. Im übrigen hat sich dieser klassische Sarkophagtypus der Truhe wohl rasch über ganz Italien verbreitet. So hält er sich in besonderer Reinheit bis in die Barockzeit hinein in BOLOGNA. Diese Bologneser Sarkophagtruhen sind besonders charakterisiert durch die reiche, stark unterarbeitete Rankenornamentik, die regelmäßig ohne architektonische Teilung durch die ganze Länge der eigentlichen Wandung hindurchgeht. In Bologna wurden auch in dieser Zeit und später Truhen von ähnlicher Form hergestellt, deren Wandungen mit figürlichen Intarsiadarstellungen zumeist recht flüchtiger Ausführung geschmückt sind. In VENEDIG und den abhängigen Nachbarstädten war am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts für Truhen der noch strengen, aber voll entwickelten Sarkophag- und Kastenform nach dem Ausweis der bildlichen Darstellungen die Dekoration durch bewegtes Rankenwerk, das in weißer Masse eingelegt war, bei hellem gelblichen Ton des Holzes beliebt. Eine Anzahl solcher Truhen sind in den größeren Museen zu finden. Als von Venedig abhängig erweist sich eine bestimmte Gruppe Veronesischer Truhen aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; die Ausschmückung der Vorderwand durch Medaillons mit gemalten Darstellungen scheint für sie besonders charakteristisch zu sein. □

Den Abschluß der Entwicklung bildet eine Gattung von Truhen, die früher zumeist als venezianisch angesehen wurden, aber dem Stile und dem Ausweis der Wappen nach besonders in FLORENZ und ROM beliebt waren und dort auch — allerdings unter Beteiligung Florentiner Künstler und Handwerker — hergestellt wurden. Diese Truhen, aus dunklem Nußholz, das ursprünglich stets durch Vergoldung an geeigneten Stellen gehöht war, sind vor allem charakterisiert durch ihre bewegtere ausladende Gesamtform und die hohe Reliefschnitzerei [Abb. 347]. Auf den Wandungen findet man regelmäßig figürliche Darstellungen in Hochrelief mit allgemein-antiken Darstellungen, die oft direkte Kopien berühmter antiker Bildwerke zeigen. Die Darstellung läuft zumeist durch die Länge der Wandung



□ Abb. 348: Truhenbank mit Intarsia auf geschweiftem Grundriß, Berlin □

durch, unterbrochen durch ein Wappenfeld in der Mitte. Oft sind die Darstellungen auch auf einzelne Felder verteilt, die durch Pilaster oder Karyatiden gerahmt, gelegentlich auch in Kartuschen gestellt sind. Auf den Ecken findet man oft Figuren gefangener Barbaren, bei mehr geschweifter Form Voluten mit fantastischen figürlichen Gebilden, wie sie für das beginnende Barock charakteristisch sind. Unter der eigentlichen Wandung, zwischen den Löwenklauen, regelmäßig ein nach unten bewegt ausgeschnittenes Zargenbrett mit ornamentaler Schnitzerei. Derartige Truhen bildeten den vornehmsten Schmuck der großen Sammlungen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts; dem heutigen Geschmack liegen sie weniger. Ihr künstlerischer Wert liegt aber nicht nur in der virtuosen Technik der Schnitzerei, sondern in der schwungvollen Komposition, die bei guten Exemplaren sowohl das Relief wie die Gesamtform mit ihren ausdrucksvollen Konturen auszeichnet. Auf einem analogen Entwicklungsstadium steht eine Gattung geschnitzter Truhen, die wohl besonders in MAILAND [und GENUA] gearbeitet wurden. Charakteristisch ist die nach innen gewölbte Einbuchtung der Wandung, auf welche Fruchtkränze in hohem Relief herabhängen. □

Nur beiläufig seien einige italienische Truhengattungen genannt, die sich in die oben charakterisierte Gesamtentwicklung nicht leicht einordnen ließen, da sie an der einfachen, wenig belebten Kastenform festhalten, ohne sie im Sinne des fortschreitenden Zeitgeschmacks zu modifizieren. Besonders bemerkenswert sind hier bestimmte, leicht erkenntliche Typen, die auf gewisse Gegenden Italiens bestimmt werden können. Die häufigsten Möbel derart — Truhen und kleinere Kästen aus hellem Holz — einfachster Form, fast ohne Profile, sind charakterisiert durch ihren Dekor auf AUSGEHOBENEM und GEÄTZTEM GRUNDE. Die Ornamentik bildet stets krauses Blattwerk; doch sind diese Stücke besonders interessant durch ihre figürlichen Darstellungen — auch auf den Innenseiten —, die zumeist mythologische, allegorische und gesellschaftliche Gegenstände zeigen und durch die Eleganz der Bewegungen und Kostüme von größtem kulturgeschichtlichen Werte sind. Bei gut erhaltenen Exemplaren ist noch die Ausfüllung des ausgehobenen Grundes durch farbige — zumeist grüne und rote — Masse er-



□ Abb. 349: Kästchen mit Malerei, London □

kennbar, die für die Wirkung dieser Arbeiten wesentlich war. Durch ihren Stil sind sie etwa auf die Zeit Pisanellos zu datieren. Ihre örtliche Entstehung ist auf das Gebiet zwischen PADUA, VERONA, BRESCIA und TRIENT zu bestimmen. Es sei bemerkt, daß in der Technik und Struktur dieser Möbel eine enge Verwandtschaft mit tirolischen gotischen Möbeln besteht. — Eine andere, seltenere Gattung altertümlicher italienischer Truhen stammt aus dem nördlichen APPENIN; sie zeigen in einer Art Kerbschnitt geometrische Ornamente gotischen Charakters. Häufiger ist eine andere Gruppe von Truhen, die anscheinend in den MARKEN heimisch ist: hohe, nicht sehr breite Kisten aus Nußholz, deren einziger Schmuck im Gegensatz zu den übrigen italienischen Truhen in durchbrochenen eisernen BESCHLÄGEN und dem SCHLOSSE besteht [Abb. 336]. Das Innere zeigt gelegentlich einfache Einlegearbeit und kleine Fächer mit besonderem Verschluß. Ist bei all diesen provinziellen Möbeln eine Verwandtschaft mit eigentlich gotischen, nicht spezifisch italienischen Formen und Typen erkennbar, so hat für eine andere Truhengattung der Orient das Vorbild geliefert; es sind die Truhen und Kästen, die ihren Schmuck durch feine EINLEGEARBEIT mit Elfenbeinplättchen und gefärbten Knochen und Hölzern, die geometrische Muster bilden, erhalten. Die ursprüngliche Heimat dieser Möbel ist sicherlich VENEDIG, dessen Kunsthandwerk auf so vielen Gebieten vom Orient abhängig ist. Gemeinhin bezeichnet man sie aber als CERTOSINA-MÖBEL, nach der Certosa bei Pavia, nahe von Mailand. Es ist möglich, aber nicht erwiesen, daß die Technik dieser Möbel frühzeitig von Venedig nach Mailand übertragen wurde. □

Fast alle Formen und Dekorationsarten mit ihren charakteristischen Stilwandlungen, die wir an der Truhe verfolgen können, lassen sich an kleineren, oft sehr zierlichen KÄSTCHEN und KASSETTEN beobachten, die ziemlich zahlreich erhalten sind. Als Behälter für kleinere Wertgegenstände, Schmuck und andere Toilettengegenstände waren sie neben den umfangreichen Truhen unentbehrlich, zumal diese, wie gesagt, regelmäßig keinerlei Fächer und Abteile enthielten. Die



□ Abb. 350: Kästchen mit Reliefdekor, London □

frühesten Kästchen dieser Art zeigen noch keine architektonische Gliederung und geben dem Deckel eine hohe, geschweifte Dachform. Ein reizendes toskanisches Beispiel, welches mit seiner Malerei und Punzierung ein verkleinertes Gegenstück zu den frühen Florentiner Truhen bildet, veranschaulicht Abb. 349. Neben den langgestreckten, den Truhen entsprechenden Kästchen, waren auch runde, schachtelförmige Kassetten in Gebrauch. Ein entzückendes Exemplar mit allegorischer Malerei besitzt der Louvre (Kollektion Charles Stein). Es sei auch bemerkt, daß eine Anzahl der frühesten Florentiner Kupferstiche zum Schmucke derartiger Schachteln, auf die sie geklebt wurden, dienten. □

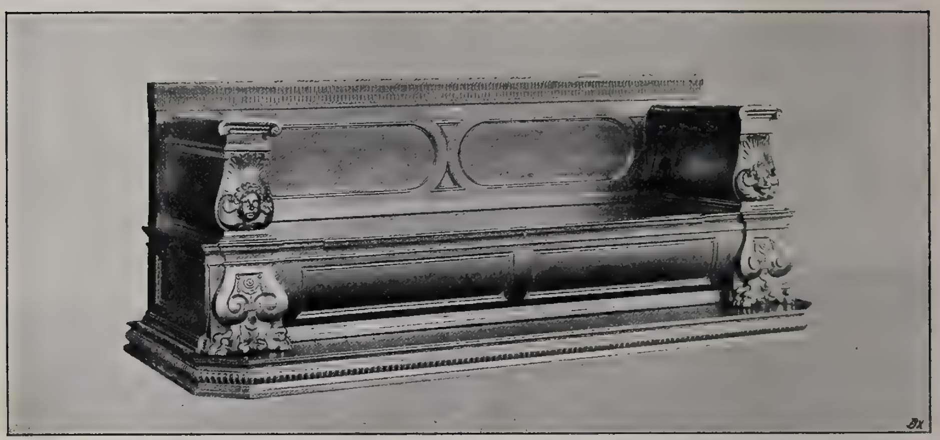
Ungemein selten sind die dem Stile nach oberitalienischen Kassetten, mit Darstellungen aus dem Ritterleben in Reliefschnitzerei mit sorgfältiger Bemalung und Vergoldung [Abb. 350]. Eine große Anzahl von Schmuckkästchen, zumeist kleinen Formats, die in ganz frühe Zeit zurückgehen, sind in Venedig in der Werkstatt der Embriacchi entstanden und schon bei Betrachtung des gotischen Kunstgewerbes [S. 358] besprochen worden. Charakteristisch für Venedig sind noch zwei andere Kassettengattungen; zunächst die besonders häufigen, aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die auf vergoldetem Grunde kleinfigurige Reliefs in sogenanntem PASTIGLIADEKOR zeigen, d. h. in einer hellen, grauen Masse [Pasta], die in Formen gepreßt und nachziseliert wurde [siehe Tafel]. Zumeist gelten diese Arbeiten als florentinisch, sie sind aber dem Stile nach venezianisch. Die Darstellungen zeigen regelmäßig Begebenheiten aus der römischen Geschichte, Trionfi usw. Bereits aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen dann die recht seltenen venezianischen Kästchen mit LACKMALEREI, die besonders interessant sind, weil sie wiederum den Einfluß des Orients auf Venedig zeigen [Abb. 351]. Ihr typischer Dekor besteht in feinen Goldarabesken auf schwarzem Grunde mit zumeist roten und dunkelgrünen Feldern. — Auch aus der Blütezeit der florentinischen Kunst sind uns schöne Kassetten erhalten, im Aufbau den Truhen ganz entsprechend, wie diese aus Nußholz mit diskreter Vergoldung, bei sparsamer, aber



□ Abb. 351: Venezianischer Kasten mit Malerei, Berlin, Kunstgewerbemuseum □

kräftiger architektonischer Dekoration. Für den ornamentalen Geschmack Sienas ist die Kassette von ANTONIO BARILE im Rathaus daselbst ein hervorragendes Beispiel [siehe die Tafel]. □

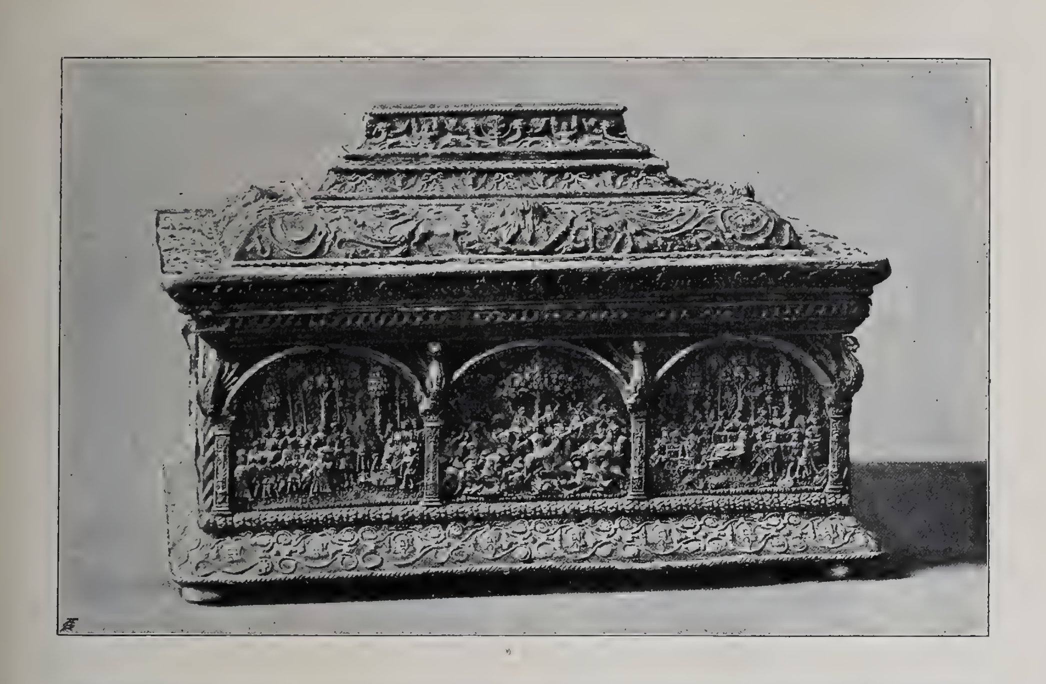
Neben der Truhe wäre das BETT, besonders das große Ehebett, als das wichtigste Möbel einer italienischen Renaissance-Einrichtung zu nennen; auf seine Ausstattung mußte um so größerer Wert gelegt werden, als das Schlafzimmer bis zum Ausgang dieser Epoche als Wohnzimmer diente. Aber italienische Betten sind uns aus dieser Zeit, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht erhalten, so daß wir auf die bildliche Darstellung in zeitgenössischen Gemälden angewiesen sind [vgl. Abb. 337—339, 353]. Den eigentlichen Körper des Bettes bildet ein wuchtiger, hoher Kasten, der von einer Stufe umgeben war, die zugleich als Bank, wie als truhenartiger Behälter dienen konnte. In Venedig trat seit der Mitte des 16. Jahrh. an Stelle des schweren Bettkastens ein geschnitztes Gerüst, welches den Überzug und die Decken des eigentlichen Lagers zur Wirkung kommen ließ, wie in Venedig überhaupt die mit der Wirkung der Stoffe arbeitende Tapeziererkunst mehr zur Geltung kam, als im übrigen Italien. In vornehmen Einrichtungen scheint das Bett wenigstens in der Hochrenaissance stets einen Baldachin gehabt zu haben, in Venedig häufiger und früher als in Florenz. In dem erhaltenen venezianischen Paradebett der Sammlung Piot im Louvre tragen vier Pfosten den Baldachin, der als Kassettendecke gebildet ist mit gemaltem Mittelfeld; das Holz ist gold und blau bemalt. Häufiger, wenn auch selten, sind italienische WIEGEN erhalten. Der eigentliche Körper ist nach Art der Truhen gebildet, der Unterteil wird analog den Standbrettern der Tische behandelt. Die beiden bekanntesten Exemplare italienischer Renaissancewiegen befinden sich in den Kunstgewerbemuseen zu Köln und Paris.



□ Abb. 352: Florentiner Cassapanca. Berlin, Kunstgewerbemuseum □

In engstem sachlichen und formalen Zusammenhang mit der Truhe stehen drei Gattungen Florentiner Möbel, die in der Einrichtung des Renaiseancehauses eine Rolle spielten: die einfache Sitzbank, die Cassapanca und der Thron. Obgleich die Mehrzahl der Truhen, zugleich als BÄNKE dienen konnten, gibt es gewisse Florentiner Kastenmöbel des fünfzehnten Jahrhunderts, in denen ihre Zweckbestimmung als Bank derartig zum Ausdruck gebracht ist, daß sie als besondere Gruppe den eigentlichen Truhen gegenübergestellt werden dürfen, — trotzdem auch sie zugleich als Truhen dienten, da ihr Sitzbrett oder wenigstens ein Teil desselben nach Art eines Deckels aufzuklappen ist. Im Aufbau lassen diese — stets ohne Lehnen gearbeiteten — Bänke vor allem folgende Unterschiede gegenüber den eigentlichen Truhen erkennen: es ist bei ihnen z. B. der Grundriß oft nicht viereckig, sondern geschweift, indem die Wandung in gebogener Linie an die breitere gerade Rückseite ansetzt. [vgl. Abb. 348]. Eine andere Gruppe hat die Form einer auf ein vorspringendes Trittbrett gestellten Truhe mit gewölbter, nach unten eingezogener Vorderwand. Die Dekoration dieser ungemein vornehmen Möbel ist eine denkbar einfache und besteht fast ausschließlich in den Profilen und geometrischen Intarsiaornamenten, die die künstlerische Wirkung des Aufbaues und der Teilungen diskret betonen. □

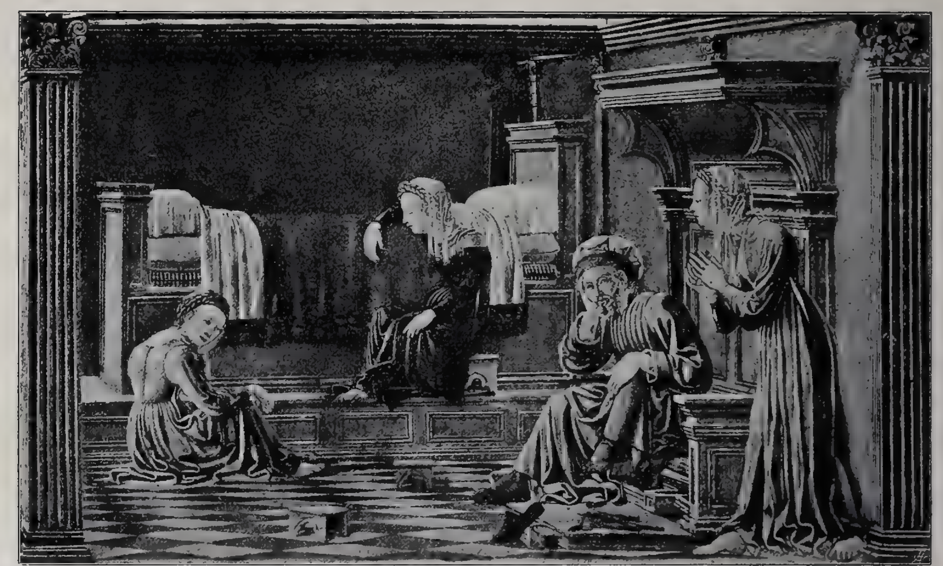
Zu den klassischen Schöpfungen der Florentiner Möbelkunst gehört die CASSAPANCA, wie der Name sagt gleichfalls eine Verbindung von Truhe und Bank, aber durch die Ausstattung mit Rück- und Seitenlehnen, und zumeist auch schon durch ihren bedeutenden Umfang, von stärkerer Monumentalität, als die eben besprochenen Bänke [Abb. 352]. Die Cassapanca, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aufkommt, zeigt rechtwinkeligen, truhenförmigen Körper, dessen Basis unmittelbar auf einem vorstehenden Trittbrett aufliegt. Die kräftig gegliederten, nach Art einer Brüstung gebildeten Lehnen stehen rechtwinklig zu einander und senkrecht auf dem Sitzbrett; nur die Seitenlehnen sind gelegentlich geschweift. Nach oben schließen die Lehnen, entsprechend der Gesamtform des Möbels, zumeist in einer kräftigen Horizontale ab; nur an besonders reich geschnitzten Exem-







[OBEN] PASTIGLIAKASTEN · BERLIN, KGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM
[UNTEN] GESCHNITZTE KASSETTE · SIENA, PALLAZZO COMUNALE



□ Abb. 353: Predellenbild, Schlafzimmer mit Thron in Casa Buonarotti, Florenz □

plaren der Hochrenaissance findet sich auf der Rücklehne ein bekrönender Aufsatz, wie die Hochrenaissance ja auch in dieses ursprünglich besonders strenge Möbel eine größere Bewegung gebracht hat. Ihrer ganzen Beschaffenheit nach ist die Cassapanca der Vorläufer des modernen Sophas; den Mangel, den sie diesem gegenüber hat, die fehlende Polsterung, wurde beim Gebrauch durch Auflage beweglicher Kissen gemildert. Erwähnt sei hier auch eine bestimmte Gattung von Bänken, obwohl sie nichts mit der Truhenbank zu tun hat. Sie sind doppelseitig zu benutzen mit beweglicher Lehne. Da die wenigen erhaltenen Exemplare sich nur in kirchlichen Nebenräumen befinden, scheinen diese Bänke in Italien nicht im Hause gebraucht worden zu sein, obwohl ein ganz entsprechendes Möbel bereits in gotischer Zeit in Frankreich, Spanien und den Niederlanden als beliebtes Einrichtungsstück nachweisbar ist. □

Das dritte, mit der Truhe zusammenhängende Möbel, der THRON, ist gleichfalls eine florentinische Schöpfung der Frührenaissance: eine Steigerung der Cassapanca zu einem erhöhten Wandsitz, der nur in den vornehmsten Familien in Gebrauch war und vermutlich auch dort nur bei offiziellen Empfängen großen Stiles benutzt wurde. Von der Cassapanca unterscheidet sich der Thron dadurch, daß die Rücklehne durch eine hohe Täfelung erhöht wird, die oben durch ein reiches Gesims abgeschlossen ist. Aus bildlichen Darstellungen können wir entnehmen, daß der Gebrauch des Thronsitzes schon der gotischen Zeit bekannt war; doch sind selbst aus späterer Zeit nur ganz wenige Exemplare, und diese nicht in bestem Zustand, erhalten. Das wichtigste Beispiel, der Thron des Filippo Strozzi, befindet sich in Pariser Privatbesitz. Auf unseren Abbildungen florentinischer Innenräume [vgl. Abb. 337, 353] ist der Thronsitz in verschiedenen Stadien seiner







□ Abb. 354—356: Geschnitzte Schemel, Florenz, 16. Jahrhundert □

Entwicklung deutlich erkennbar. Die Gesamterscheinung des florentinischen Thrones dürfte vor allem durch die Thronsitze der hohen Geistlichkeit in den Kirchen und die Wandbänke in den vornehmen Amtsräumen der Rathäuser und anderer öffentlicher Bauten bestimmt worden sein. □

Im Anschluß an die monumentalen Wandsitze seien zunächst die dem täglichen Gebrauch dienenden, beweglichen Sitzmöbel besprochen. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese im allgemeinen nicht in der Weise Gegenstand künstlerischer Bearbeitung wurden, wie jene monumentalen Sitzmöbel, die schon durch ihren Umfang in der dekorativen Anlage eines jeden Zimmers eine große Rolle spielen müssen. Daher sind hier auch die landschaftlichen Sonderheiten in der künstlerischen Behandlung nicht so deutlich zu erkennen, wie bei der Truhe und Bank, und wenigstens ihre eigentlichen Formtypen waren über ganz Italien verbreitet.

Im wesentlichen kann man drei Gattungen stuhlartiger Möbel in der italienischen Renaissance unterscheiden: den SCHEMEL [SCABELLO], den STUHL [SEDIA] und den SESSEL [POLTRONE]. Den SCHEMEL kennen wir sowohl ohne Lehne, als Hocker, wie mit Lehne. Das Sitzbrett ist regelmäßig polygonal und einfach profiliert. Der Unterteil, der das Sitzbrett trägt, besteht bei einfachen Gebrauchsstücken aus drei bis vier sperrig gestellten Beinen, in welcher Form der Schemel abseits von den großen Zentren sich jahrhundertelang erhalten hat und auch schon der Gotik bekannt war. Bei künstlerisch reicher durchgeführten Exemplaren wurde jedoch der Unterteil aus eigentlichen Standbrettern gebildet, die breiten Raum für eine künstlerische Bearbeitung boten. Die Standbretter sind regelmäßig etwas schräg zu einander gestellt, so daß sie nach unten hervortreten und die Standfläche vergrößern. Die italienischen Schemel zeigen entweder zwei



□ Abb. 357: Klappstuhl mit Certosinamosaik, London □

oder vier Standbretter. Letztere Form scheint besonders im Quattrocento beliebt gewesen zu sein; wir finden sie auf bildlichen Darstellungen schon im Anfang des Jahrhunderts, noch mit gotischen Reminiscenzen. In der Hochrenaissance war dagegen die Schemelform mit zwei Standbrettern, die zugleich den Schmuck der Vorder- und Rückseite bilden, bevorzugt. Derartige Schemel sind uns besonders in florentinischen Exemplaren aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zahlreich erhalten, wenigstens in reichgeschnitzten Prachtexemplaren, während einfachere Stücke sehr selten sind. Entsprechend dem bewegten dekorativen Geschmack, den auch die Gestaltung der Truhen in dieser Zeit bestimmte, zeigen die Standbretter einen bewegten Umriß, der volutenförmig gebildet ist, und tragen zumeist eine Maske oder eine Wappenkartusche auf den Schauseiten; den unteren Abschluß bilden Löwenklauen: all dies in virtuoser Schnitzerei, die durch Vergoldung belebt ist. Zwischen den Standbrettern und dem Sitze ist ein zargenartiges Zwischenstück eingefügt, das zumeist mit Pfeifenwerk besetzt ist. Erhielt der Schemel eine Lehne, so ist diese als Rückenbrett gebildet und in der Form und Dekoration dem vorderen Standbrett konform behandelt [Abb. 354—356]. Aus dem fünfzehnten Jahrhundert ist nur ein einziger Schemel bekannt, der Strozzischemel bei Dr. Figdor in Wien; das achteckige, zart profilierte Sitzbrett ruht auf drei kantigen Beinen; das Rückenbrett ist sehr hoch und schmal und trägt als Bekrönung ein geschnitztes Medaillon mit dem Strozziwappen. □

Eigentliche Stühle, mit vier Beinen und Rückenlehne, sind uns nur aus dem Ausgang unserer Epoche erhalten. Doch kann man annehmen, daß gerade gewisse Typen einfacher italienischer Stühle des siebzehnten Jahrhunderts, die recht häufig vorkommen, aber von den Sammlern bisher wenig beachtet wurden, eigentliche Renaissanceformen getreu bewahrt haben. Die Beine sind zumeist vierkantig und durch Querhölzer verbunden; die Vorderbeine oft auch balusterförmig gedreht. Die Hinterbeine setzen sich nach oben fort, um die Steifen der Lehne zu bilden, und werden oben durch ein geschnitztes Akanthusblatt auf der Vorderseite abgeschlossen. Die Lehne besteht aus einem oder zwei einfachen, geschnitzten Rückenbrettern, die die Steifen verbinden und mit den Querhölzern zwischen den

Vorderbeinen korrespondieren. Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wird die Lehne bei leichten, zierlichen Stühlen auch als Balustergallerie gebildet. Der Sitz bestand bei einfachen Stühlen, wenn nicht aus Holz, aus einfachem Rohrgeflecht, auf das ein Kissen gelegt wurde. Waren die Stühle gepolstert, so bildete Leder oder Samt den Überzug, und in gleicher Weise wurde dann zumeist auch die Rückenfläche zwischen den Steifen der Lehne bespannt. Die Reihen der Nägel mit ihren großen runden oder langgestreckten glänzenden Bronzekuppen geben dem Bezug seinen wirkungsvollen Abschluß. Eine Anzahl niedriger Stühle aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind durch ihre Polychromie bemerkenswert. [vgl. Abb. 364.] □



□ Abb. 358: Klappstuhl mit Schnitzerei, London □

Dem Polsterstuhl, wie er eben summarisch beschrieben wurde, entspricht in den Grundzügen des Aufbaus und der Dekoration der größere WANDSESSEL mit Armlehnen: ein klassisches Möbel der italienischen Hochrenaissance, welches von dort seinen Siegeszug durch ganz Europa antrat. Da der Sitz des Wandsessels regelmäßig gepolstert war und Rücklehne und Sitz stets konform behandelt wurden, befinden sich die geschnitzten Querhölzer hier nur zwischen den Beinen, während die Rücklehne mit Stoff oder Leder bespannt ist. Die Armlehnen sind wagerecht und ruhen vorne auf geraden Stützen, die glatt oder auf der Vorderseite mit einem Akanthusblatt verziert, später balusterförmig behandelt sind. Die Beine ruhen häufig auf Schienen. Bei gut erhaltenen Exemplaren ist noch die Vergoldung auf den Bekrönungen der Steifen, den Stützen der Armlehnen und dem Querholz der Vorderseite erkennbar. Die spanischen Wandsessel dieser Art sind besonders durch die kunstvolle Behandlung des Leders bemerkenswert. □

In frühere Zeit als der monumentale Wandsessel läßt sich der bewegliche KLAPPSESSEL zurückverfolgen, der besonders als Ruhe- und Arbeitssessel diente. Er war bereits dem Mittelalter [als Faldistorium, daher Fauteuil] bekannt. Die italienische Renaissance kennt ihn in zwei Typen. Die eine, aus einer ganzen Reihe kreuzweise ineinandergreifender Latten bestehend, die oben in die Armlehnen, unten in je eine Schiene auslaufen, ist unmittelbar aus der Gotik übernommen und gleichzeitig wie in Italien und Spanien auch in der Schweiz und in Tirol nachweisbar. Die Rücklehne bildet ein bewegliches, ausgeschweiftes Brett, den Sitz bildet gleichfalls bewegliches Lattenwerk, auf welches beim Gebrauch ein Kissen gelegt wurde. Die Dekoration beschränkt sich auf einfache kerbschnittartige Motive auf dem Rückenbrett und der Schauseite des vordersten Lattenpaares; echte Exem-

plare mit reicherer ornamentaler Schnitzerei sind ungemein selten [Abb. 358]. Im Handel wird diese Form des Klappsessels SAVONAROLASTUHL genannt. Bei der zweiten Form des italienischen Klappsessels, mit ebenso wenig Berechtigung 'Dantesca', DANTESTUHL, genannt, besteht das Gestell aus nur zwei sich durchkreuzenden Paaren, die nur durch die Standschienen und die leicht geschweiften Armlehnen zusammengehalten sind [Abb. 357]. Sitz und Rückenlehne sind beweglich, aus Samt oder Leder, und wurden wohl erst im sechzehnten Jahrhundert, als der ursprüngliche Sinn der Konstruktion vergessen war, fest gepolstert. Im übrigen beschränkt sich die Dekoration vor allem auf die wirkungsvolle Ausgestaltung der Konturen des massiven, aber elegant bewegten Gestelles, und sparsame Schnitzerei auf den Armlehnen. In Oberitalien waren derartige Klappsessel mit Certosinamosaik [s. o.] beliebt. □

Zu erwähnen sind hier auch die nur in wenigen Beispielen erhaltenen KLAPPSESSEL aus METALL, bei denen das Kreuzgestell aus Eisen oder Bronze besteht. Die beiden Systeme des einfachen, fast schmucklosen Gerüstes sind durch Querstäbe verbunden, den oberen Abschluß bilden aufgesetzte, vergoldete Kugeln, den Sitz ein loses Kissen. Obwohl der Gebrauch derartiger Metallsessel in bildlichen Darstellungen gelegentlich auch im Hause nachweisbar ist, scheinen sie doch vornehmlich als kirchliche Möbel für die Geistlichkeit gedient zu haben, im Anschluß an die mittelalterlichen Faldistorien, wie ein solches mit noch romanischen Formen, aber schon aus gotischer Zeit, das Domkapitel zu Perugia bewahrt. Tatsächlich befinden sich noch heute — resp. vor einigen Jahren — mehrere derartiger eiserner Klappsessel im Besitz der Kirche Santa Trinità in Florenz. Im übrigen sind sie nicht nur in Florenz und Venedig, sondern in ganz Mittel- und Oberitalien wenigstens in bildlichen Darstellungen [z. B. auf einem Fresko Costas in Bologna] nachweisbar. Häufiger erhalten sind entsprechende spanische Sessel, zumeist schon aus dem siebzehnten Jahrhundert. □

Eine Gattung von Möbeln, die diesen Metallsesseln durch die Betonung des konstruktiven Gerippes im Charakter verwandt ist, muß gegen Ausgang der Frührenaissance in Venedig beliebt gewesen sein. Besonders auf den Bildern Carpaccios finden sich solche Möbel, deren einfaches Gerüst mit Stoff verkleidet und darauf mit dicht aneinandergereihten metallenen Nägelkuppen besetzt ist [vgl. Abb. 342]. □

Nach moderner Vorstellung betrachtet man TISCH UND STUHL als etwas Zusammengehöriges. Die Einrichtung des Speisezimmers, die Notwendigkeit von Arrangements mit Sitzgelegenheiten, die sich um einen Tisch als Mittelpunkt gruppieren, als Forderung einer intimeren häuslichen Geselligkeit, wie sie sich erst im siebzehnten Jahrhundert entwickelte, war der italienischen Renaissance so gut wie fremd und spielte in der Einrichtung des italienischen Hauses keine Rolle. Jedenfalls wurden die erhaltenen italienischen TISCHE des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nicht als Speisetische benutzt, sondern dienten einer allgemeineren dekorativen Bestimmung in der Ausgestaltung der großen Räume jener Zeit [für die Tafel brauchte man zumeist Böcke oder ähnliche 'ambulante' Gestelle, die für die Mahlzeit aufgestellt und nach ihrer Beendigung entfernt



Abb. 359: Kredenz, Berlin, Kunstgewerbemuseum

wurden. Ihre Ausstattung war denkbar einfach, da sie durch die lang herabhängenden Tafeltücher ganz bedeckt waren — vergl. die bildlichen Darstellungen des Abendmahls]. Die erhaltenen italienischen Renaissancetische lassen vor allem zwei Typen unterscheiden: den großen langgestreckten, schmalen Tisch und den kleineren runden oder polygonalen Tisch. Der langgestreckte Tisch, zumeist von großen Dimensionen, ist in ähnlicher Weise in Florenz, Rom und Venedig nachweisbar. Das Prinzip seiner Konstruktion läßt sich bis in gotische Zeit zurückverfolgen: die Tischplatte ruht auf zwei, gelegentlich auf drei hohen, breiten Standbrettern, die durch ein Querholz [traversa] verbunden sind. Das Querholz ist ursprünglich durch die Standbretter durchgesteckt und durch Riegel festgehalten. Die künstlerische Behandlung der Standbretter sorgt für eine wirkungsvolle Seitenansicht, während das hochkant stehende Querholz die Wirkung der Vorderansicht bestimmt. Standbretter und Querholz sind in energischer Weise geschweift, bei vornehmen Exemplaren, ebenso wie der Rand der Tischplatte, geschnitzt. Bei besonders großen Tischen wurde das Querholz flach auf den Boden, als breite Schiene, gelegt. Seltener ist in der zentralitalienischen Kunst eine andere Form des langgestreckten Tisches nachweisbar, wo zwischen den Standbrettern eine Balustergalerie mit Rundbögen, der die tiefgestellte Traverse als Basis dient, die Tischplatte trägt. In anderer Weise war das Motiv der Balustergalerie bei Tischen von geringerer Monumentalität im westlichen Oberitalien, besonders Genua, und in Spanien



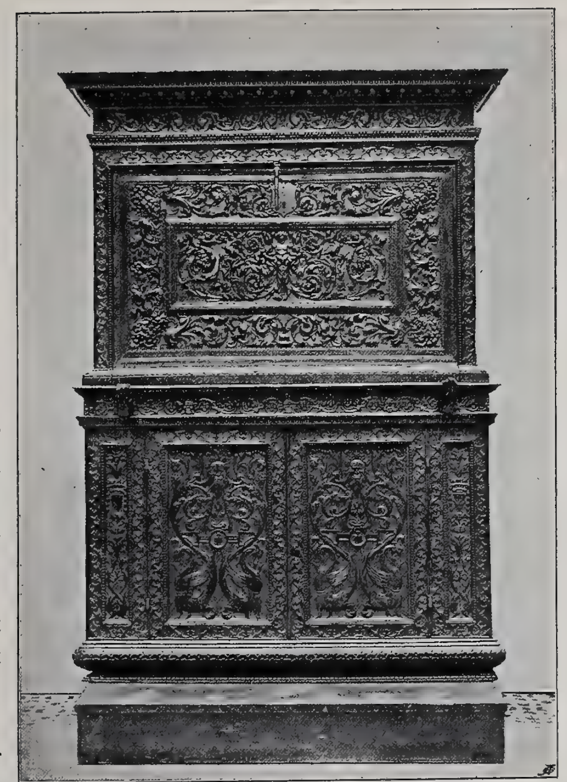
□ Abb. 360: Schreibschrank mit Intarsia, London □

beliebt. Von Genua wanderte dann dieser Typus in die französische, besonders die Lyoner Renaissancetischlerei. — Großer Erfindungsreichtum in der Dekoration und klare Tektonik im Aufbau zeichnet auch die kleineren Tische aus, deren Platte rund, häufiger sechs- oder achteckig gebildet ist. Den Fuß bildet zumeist ein vasen- oder balusterförmiger Träger, der auf vier kurzen, kreuzförmig gestellten, kantigen Hölzern ruht, die in Löwenklauen oder Palmetten endigen. Bei einfachen Tischen ruht die Platte oft auf einem eigentlichen Gestell, dessen gerade Beine durch Querhölzer verbunden und zumeist mit einem Flechtband dekoriert sind. Bei reichen Exemplaren besteht der Fuß oft aus drei bis vier prächtig geschnitzten Standbrettern, die im Winkel gegeneinander gestellt sind und außen volutenförmig geschweift sind. Die Tischplatte erhält zumeist eine mit Pfeifenwerk besetze Zarge oder ruht auf einem Zwischenstück mit Schubladen. Die Mehrzahl derartiger Tische stammt aus Florenz und Rom. — Aus bildlichen Darstellungen können wir entnehmen, daß die italienische Renaissance auch für den SCHREIBTISCH eine besondere, entwicklungsfähige Form gefunden hatte; doch sind solche im Original nicht erhalten. Ein klassisches Beispiel bietet z. B. ein Gemälde Bronzinos in der National Gallery zu London, wo die viereckige Schreibplatte von geschnitzten Putten getragen wird. □

In diesem Zusammenhang seien auch die monumentalen Pultbänke der Laurentiana genannt, auf deren schrägen Platten die Handschriften und Bücher der Bibliothek bewahrt werden; auf den Dreieckfeldern der Wandungen sind sie mit geschnitzten Ornamenten, analog den Schreibpulten geschmückt. □

Zu den wichtigsten und charaktervollsten Möbeln des italienischen Hauses gehört die KREDENZ [CREDENZONE]. Ihrer Form nach ist sie ein Mittelding zwischen Truhe und Schrank: ein Wandmöbel, mehr breit als hoch, mit zwei bis vier Türen, dessen Inneres als Behälter diente, während auf der Platte das kostbare Tafelgerät aufgestellt wurde, bei großen Festlichkeiten oft in wirkungsvollem dekorativen Aufbau nach Art eines Schaubüfett. Das Möbel ist nach oben und unten durch starke Horizontalgliederungen abgeschlossen; oben gesimsartig, unten durch eine stark ausladende Basis, die zumeist auf Löwenfüßen ruht. Der

gesimsartige, obere Abschluß enthält unter der Zarge der vortretenden, übergreifenden Deckplatte zumeist Schubläden, entsprechend den Türen der eigentlichen Wandung. Gegenüber den stark betonten Horizontalen der Basis und des oberen Abschlusses ist der Aufbau der Wandung durch die energischen Vertikalteilungen bestimmt, die die Türen rahmen. Die Gliederungen sind bei einfachen Möbeln profiliert, bei reicheren geschnitzt, zumeist nur mit strengen architektonischen Dekorationsmotiven, so daß die ruhigen Flächen der Türen einen wirkungsvollen Kontrast bilden. Diese zeigen, abgesehen von ihrer feinen Profilierung zumeist nur eine Rosette in der Mitte mit einem Bronzeknopf als Griff. Ihre einfache Tektonik hat die Kredenz bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit besonderer Strenge bewahrt, so daß derartige Möbel mit reicheren ornamentalen Formen im Stile Sansovinos und Michelangelos äußerst selten sind [Abb. 359]. Typisch scheint dagegen die Vorliebe für ornamentale reiche Schnitzerei bei Kredenzen aus dem westlichen Oberitalien zu sein, wo nicht nur die Gliederungen, sondern auch die Türflächen und Seitenwandungen mit Ornamentik bedeckt sind. Im Gebiet von Bologna, dessen Schreinerkunst auch sonst besonders konservativ ist, wurden noch im siebzehnten Jahrhundert Kredenzen und ähnliche schrankartige Möbel gearbeitet, die den strengen Charakter der Renaissance in ihrem Aufbau treu bewahren. Diese wirkungsvollen Möbel zeigen zumeist keine Ornamentik, die Flächen sind weniger durch Profile als durch erhöht ausgehobene, wie aufgelegt wirkende, glatte Füllungen belebt, und statt Schnitzerei war der Beschlag durch polierte Nägelkuppen beliebt. □



□ Abb. 361: Schreibschrank, London □

Eigentliche SCHRÄNKE haben in der italienischen Hauseinrichtung vor dem siebzehnten Jahrhundert eine nur geringe Rolle gespielt, da sie neben der Truhe und der Kredenz kaum benötigt wurden. Immerhin dürften Schränke, die ja in den Sakristeien der Kirchen und den Rathäusern stets in Gebrauch waren, schon frühzeitig gelegentlich in den Wohnungen eingeführt worden sein. Die Mehrzahl der nicht gerade häufig vorkommenden italienischen Renaissanceschränke ist zweigeschossig und zeigt eine Form, die etwa zwei übereinandergestellten

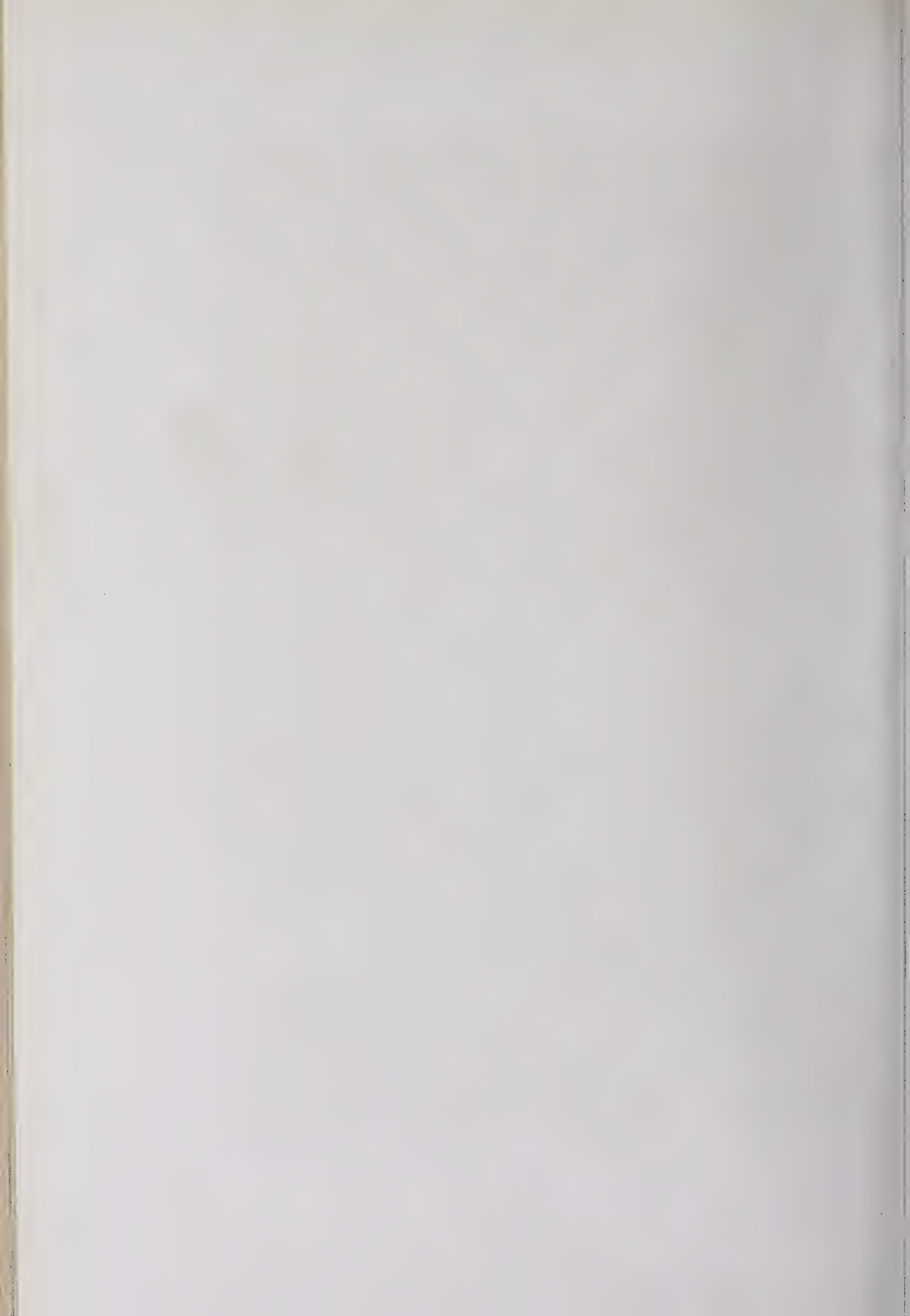
doppeltürigen Kredenzen, deren obere durch ein kräftiges Kranzgesims abgeschlossen ist, entsprechen würde. Häufiger und früher als im übrigen Italien war der Schrank im genuesischen Gebiet, vermutlich durch die engen Beziehungen mit Frankreich, in häuslichem Gebrauch. Ganz ausnahmsweise nur sind eingeschossige, hohe Schränke nachweisbar; das schönste Exemplar, in Pariser Privatbesitz, mit truhenartigem Sockel und Pilastergliederung, stammt aus einer Synagoge in Modena. Da die Schränke, soweit sie sich überhaupt in den italienischen Wohnungen einbürgerten, zunächst wohl hauptsächlich als BÜCHERSCHRÄNKE verwertet wurden, sei wenigstens bemerkt, daß auch eigentliche BIBLIOTHEKEN, d. h. größere Wandmöbel mit Regalen in architektonischer Gliederung in den vornehmen Familien, deren Bücherliebhaberei ja genugsam bekannt ist, gebraucht wurden. Eine solche Bibliothek, mit Regalen zwischen einfachen Pilastern, auf einer mit Türen geschlossenen Basis, im Besitz der Fürsten Liechtenstein, gehört zu den vornehmsten Erzeugnissen Florentiner Schreinerkunst. □

Das einzige schrankartige Möbel, das in Italien allgemein verbreitet war, ist der SCHREIBSCHRANK. Er hat zumeist nur mäßige Dimensionen und ist regelmäßig zweigeschossig. Der untere Teil, oft etwas vorspringend, ist zumeist nach Art einer niedrigen, zweitürigen Kredenz gebildet; der obere Teil, mit einem Kranzgesims versehen, enthält Fächer, die die zum Schreiben nötigen Utensilien, vor allem die Skripturen selbst aufnehmen konnten, und ist durch eine Platte geschlossen, die nach unten aufgeklappt wird und dann als Schreibfläche dient, ganz wie bei den späteren Sekretären. Abbildung [Tafelbild: Schreibschrank, Kunstgewerbe-Museum, Berlin] veranschaulicht einen besonders vornehmen Schreibschrank dieser Art, den das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt, zwar aus den Marken stammend, aber offenbar ein charakteristisches Beispiel Florentiner Möbelkunst, Abbildung 361 zeigt einen solchen mit der typischen genuesischen Ornamentschnitzerei. Mit den feinsten Intarsien ist der Mantuaner Schreibschrank in London [Abb. 360, in geöffnetem Zustand] versehen, der vermutlich für die Gonzaga gearbeitet ist. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wurde eine besondere Gattung solcher Schreibschränke in Florenz fabriziert; hier sind die pfostenartigen Rahmungen, das Gesims und selbst die Griffe der Ausziehhölzer, auf denen beim Gebrauch die Schreibplatte ruht, mit zusammenhanglosen, figürlichen, fast vollrunden Schnitzereien bedeckt, zumeist flüchtiger Ausführung. So unerfreulich diese Möbel sind, sie werden doch noch heute zum Zwecke der Fälschung in zahllosen Exemplaren hergestellt. — Häufig ruht der eigentliche, zum Schreiben dienende Oberteil nicht auf einem schrankartigen Untersatz, sondern [vergl. Abb. 360] auf einem offenen Tische oder konsolartigen Gestell. Hierdurch wird der italienische Schreibschrank mit seinen zahlreichen Fächern im Oberteil zum Vorläufer der sogenannten KABINETTE, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien und Spanien vor allem als Gegenstand fürstlicher Liebhaberei in Mode kamen und bald in Frankreich und Deutschland nachgeahmt wurden. Bei derartigen Möbeln entwickelte sich besonders die Vorliebe für die Ausschmückung mit buntfarbigen Marmorstücken, Halbedelsteinen usw., in Spanien sogar für eine flitterhafte Verzierung mit Perl-



SCHREIBSCHRANK, NUSSHOLZ MIT VERGOLDUNG
KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN








□ Abb. 362 und 363: Florentinische Kleiderrechen aus Nußholz □

stickerei [Wien, Hofmuseum]. Von höherem künstlerischen Wert sind die mit prachtvoller Eisenarbeit belegten Möbel dieser Art aus Mailand, auf die später zurückzukommen ist. Als kleines schrankartiges Möbel ist schließlich das BETPULT zu erwähnen, das im Schlafzimmer zu stehen pflegte. Man findet es häufig auf bildlichen Darstellungen, doch sind die erhaltenen Exemplare nur selten als Originale anzusehen. □

Im Zusamenhang mit der Schreinerkunst und Holzschnitzerei wären noch eine ganze Reihe erhaltener Ausstattungsstücke zu nennen, die das Bild des italienischen Hausmobiliars vervollständigen. Hierher gehören zunächst einige Geräte und Dekorationsstücke, die als WANDSCHMUCK dienten. So besitzen wir eine Anzahl geschnitzter Florentinischer KLEIDERRECHEN [attaccapanno, capellinaro, ristello], die deutlich bekunden, daß auf die Ausstattung dieses Möbels großer Wert gelegt wurde; sie zeigen zumeist die Form eines langgestreckten Hängebretts, auf dessen Feldern die kurzen gedrehten Hölzer zum Aufhängen der Kleider und Hüte hervorragen, mit einem geschnitzten Ablauf und Aufsatz [Abb. 362 und 363]. Sie waren häufig auch durch Malerei belebt. Das einzige noch aus dem Quattrocento bekannte Exemplar ist mit ornamentaler Intarsia geziert, die, wie bei anderen Möbelgattungen, so auch hier, während der Frührenaissance vor der Schnitzerei bevorzugt wurde. □

Obwohl in der Ausschmückung der Wände mit Bildern im Hause der italienischen Renaissance die größte Zurückhaltung herrschte, müssen hier doch die kunstvollen BILDERRAHMEN wenigstens erwähnt werden, in denen die verschiedenen Kunstzentren Italiens hervorragendes leisteten. Alle die verschiedenen Techniken plastischer und malerischer Art, die wir besonders bei der Betrachtung der Truhen kennen gelernt haben, wurden auch zur Ausschmückung der Rahmen verwendet, — vor allem Schnitzerei, Pastiglia, Vergoldung und Malerei. In Aufbau und Ornamentik lassen sich fast alle Stilwandlungen der Zeit verfolgen, und zwar in besonderer Reinheit und Klarheit. Auf die großartigen Beispiele erhaltener monumentaler Rahmen für die Altarbilder ist hier nicht einzugehen, da sie zu eng mit der architektonischen Dekoration verwachsen sind. Aber da die große Mehrzahl der in den Privathäusern befindlichen Bilder [und Reliefs] der Andacht dienten — in den Inventarien selbst einfacher Häuser werden regelmäßig mehrere

Heiligen- und Madonnenbilder genannt —, war es natürlich, daß die monumentalen Altarrahmen die Rahmengebung überhaupt beeinflußten. So entstand die Tabernakelform des Rahmens, die besonders durch die florentinische Frührenaissance zur höchsten Vollendung getrieben wurde, während in Venedig bis gegen 1480 allgemein an den reichen gotischen Formen festgehalten wurde. Der venezianisch-gotische Tabernakelrahmen des Quattrocento zeigt den Aufbau und die filigranartige Dekoration der venezianischen Gotik, wie wir sie besonders aus den monumentalen Altarrahmen der Muranesen kennen. An der Basis durchbrochenes Maßwerk, Fialen, Eselsrücken- und gekröpfte Spitzbogen, oft kombiniert mit einer renaissancemäßigen halbrunden Muschel. Den denkbar größten Gegensatz hierzu bildet der florentinische Tabernakelrahmen, der dort schon vor der Mitte des Jahrhunderts ganz allgemein ist und sich bald über ganz Italien verbreitete. Seine einfache, klare, architektonische Konstruktion wird bestimmt durch die Basis, die rahmenden Pilaster, das Gesims, eventuell den bekrönenden Giebel oder Bogen. Bei den einfachsten Exemplaren wird die Dekoration nur durch die farbige Bemalung und Vergoldung bestritten und zumeist auch auf Ornamentik verzichtet. Auf der Basis findet man eine Inschrift, oft von feinen Arabesken durchflochten, oder die Wappen der Besitzer, die gern auch auf den seitlichen Rahmungen angebracht wurden. Selbst die reicheren Tabernakelrahmen kleinen Formats, die für den häuslichen Gebrauch dienten, sind in Florenz in ihrer Ornamentik sehr zurückhaltend und unterscheiden sich gerade hierin von den venezianischen Rahmen dieser Art. Die Pilaster z. B., die bei den vorbildlichen großen kirchlichen Altarrahmen mit Vorliebe ornamentiert wurden, sind hier zumeist nur kannelliert; regelmäßig ist dagegen bei reichen Exemplaren das Gesims ornamentiert. Selbstverständlich lockert sich die Strenge der konstruktiven Form sehr bald; statt der Pilaster werden vor das eigentliche Rahmengerüst freistehende Säulchen gestellt, der Giebel durchbrochen, das Gesims verkröpft, und schließlich findet man eine spielerische, wenn auch elegante, Auflösung und Häufung der architektonischen Formen besonders bei den kleinen Zierrahmen des beginnenden Barocks, die statt dessen durch den Wert des Materials, Elfenbeineinlagen und Bronzebeschläge, zu interessieren suchen. Eine besondere venezianische Abart des Tabernakelrahmens [vornehmlich wohl kirchlicher Bestimmung] ist für die dort beliebten Querformate entstanden und in guten Exemplaren seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erhalten; er zeigt Basis und Gesims kräftig entwickelt und als seitliche Stützen balusterförmige Ziersäulen. □

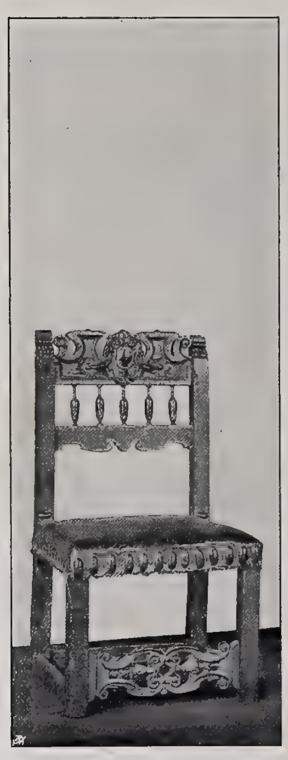
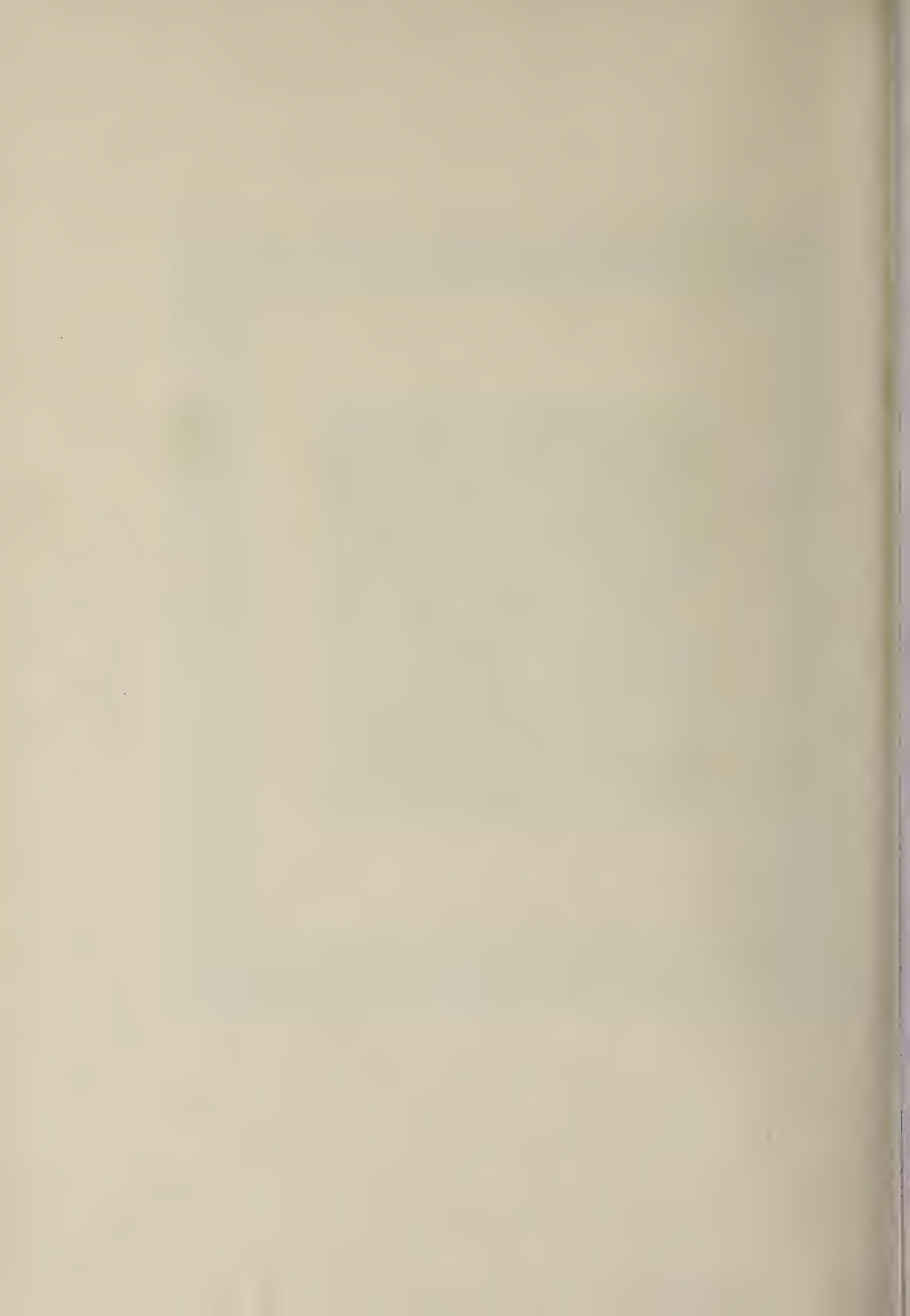


Abb. 364: Niedriger Stuhl mit Malerei und Vergoldung. Berlin, □ Privatbesitz □



GESCHNITZTER SIENESISCHER BILDERRAHMEN, LONDON
[IM RAHMEN] CARPACCIO, WOCHENSTUBE · BERGAMO





Neben dem tabernakelförmigen Rahmen erfährt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auch der einfache, rechteckige Bilderrahmen, dessen vier Seiten gleichmäßig behandelt sind, seine Ausbildung. Selbst die einfachsten Rahmen dieser Art, die zwischen den profilierten Rändern die Fläche der Rahmenleiste nur durch gemalte Ornamente [in Gold auf farbigem Grund oder umgekehrt] beleben, sind zumeist von trefflicher Wirkung. Florenz leistet dann auch auf diesem Gebiet sein bestes in jenen strengen, ernsten, goldgehöhten Schnitzrahmen, die vor allem durch die Kraft ihrer Profilierung und die Sicherheit der Verhältnisse bei bewußt klassischer Ornamentik wirken. Bei flachen Rahmen liegt auf der Leiste zumeist nur ein Ornamentband, das oft durch Eckfelder unterbrochen wird; bei breiteren Rahmungen laufen auf den Kehlungen mehrere Ornamentbänder, besonders Blattkranz und Pfeifenwerk parallel nebeneinander, die durch Zahnschnitt, Eierstab, Perlschnur abgeschlossen werden. Gegenüber der strengen architektonischen Ornamentik dieser florentinischen Rahmen spielt in den anderen Kunstzentren — abgesehen von Rom — die zierliche Pflanzen- und Ranken ornamentik zunächst eine größere Rolle. Hier sind vor allem die venezianischen Rahmen mit Stuckdekor zu nennen. Sie sind entweder ganz vergoldet oder stellen die vergoldeten Teile gegen Blau, Weiß oder Rot. Der Stuckgrund ist regelmäßig punziert. □


Abb. 365: Blasebalg, London

Die feinsten, technisch am höchsten stehenden Schnitzrahmen mit vielgestaltiger ornamentaler Reliefschnitzerei hat entschieden Siena geliefert [siehe Tafel], wo vor allem die Tätigkeit des Barile und der ornamentale Stil des Marinna schulbildend wirkte. Geringer in der Qualität sind die geschnitzten oberitalienischen Rahmen, zumeist im Geschmack des Formigine. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts machte auch der einfache viereckige Bilderrahmen die charakteristischen Wandlungen des Zeitgeschmacks durch, vor allem indem man die gerade, abschließende Kontur des Rahmens durch bewegtere Linienführung ersetzte, am einfachsten durch seitliche Anfügung volutenförmiger oder sonstwie geschweifter Zierstücke an die eigentliche Leiste. Neben dem viereckigen Rahmen ist besonders der kreisrunde Tondorahmen wichtig, der vor allem in Florenz unter dem Einfluß der Robbia ausgebildet wurde. Als besonders wichtige Beispiele seien die Rahmen zu Botticellis Rundbildern und zu Michelangelos Madonna Doni in den Uffizien genannt. Als besondere Gattung sind die kleinen tellerförmigen Rahmen für Medaillen zu nennen. □

Von dem Bilderrahmen verschieden ist der SPIEGELRAHMEN. Der Hohlspiegel mit seinem einfachen runden Rahmen, wie wir ihn in Frankreich, Deutsch-



Abb. 366: Spiegelrahmen. Florenz, 16. Jahrhundert.

land und den Niederlanden als typisch finden, ist zwar auch in Italien nachweisbar [z. B. auf einem Bilde Luinis in Mailand]; aber das übliche war hier entschieden die flache Spiegelplatte, die noch während der Hochrenaissance zumeist aus poliertem Metall hergestellt wurde, obwohl die 'specchiai' schon wesentlich früher als besondere Zunft innerhalb der venezianischen Glasarbeiter nachweisbar sind. Für das eigentümliche Stilgefühl der italienischen Renaissance ist es nun ungemein bezeichnend, daß selbst diese kleine spiegelnde Fläche an der Wand entschieden als unangenehm empfunden wurde; sie war daher durch einen bemalten Schiebedeckel verdeckt, der nur beim Gebrauch geöffnet wurde. Da somit der Spiegel als solcher gar nicht wirkte, wurde er erst durch seinen Rahmen zu einem wirkungsvollen Wandschmuck erhoben. Daher unterscheiden sich die Spiegelrahmen schon durch ihre freiere und reichere Ausgestaltung von den gleichzeitigen Bilderrahmen, die ja niemals als eigentliche Zierstücke gedacht waren. Als besonderes Merkmal der Spiegelrahmen ist die Anfügung einer breiteren Basis und besonders in Florenz auch eines gesimsartigen Aufsatzes an die untere resp. obere Leiste des eigentlichen Rahmens anzusehen; sodann aber die Bereicherung durch eine bewegte Bekrönung, Ablauf und Seitendekorationen [Abb. 366]. In dieser freien Form bot besonders der florentinische Spiegelrahmen der Hochrenaissance den phantasievollen Erfindungen speziell des sansovinesken und frühbarocken Stiles ein denkbar erwünschtes Betätigungsfeld, und man darf wohl behaupten, daß gerade dieser phantastische Dekorationsstil sich nirgends mit gleicher Feinheit und gleich befriedigend in der Erfindung ornamentaler Einfälle und der technischen Qualität der Schnitzerei geäußert hat, wie auf diesem Gebiete. Die eigentliche Spiegelplatte war in Florenz zumeist viereckig, in Venedig zumeist rund, wodurch sich hier bei der breiteren Form des Rahmens Gelegenheit zu feiner Rankenornamentik auf den entstehenden Zwickelflächen bot. Besonders charakteristisch für Venedig sind auch die dreieckigen Spiegelrahmen, gleichfalls mit rundem Spiegelfeld und vergoldet. Auch STANDSPIEGEL, kleinen Formats, zumeist viereckig auf einem balusterförmigen Fuß mit breiter Basis, sind in hervorragenden Beispielen erhalten, während wir italienische HANDSPIEGEL nur in bildlichen Darstellungen der Zeit nachweisen können. □

Ein dem venezianischen Zimmer eigener Wandschmuck ist der RESTELLO [restello da camera], eine Kombination des kleinen Wandspiegels mit einem Rechen, dessen Zinken zum Aufhängen von Toilettengegenständen dienten. Leider ist kein einziges derartiges Möbel erhalten. Wie hervorragend aber seine künstlerische Ausgestaltung war, ergibt sich daraus, daß die berühmte allegorische Bilderserie Bellinis in den Uffizien als Teil eines solchen restelllo nachgewiesen worden ist. Wie die florentinischen Truhen ihrer kostbaren Gemälde, so wurden auch diese venezianischen Luxusgeräte ihres vornehmsten Schmuckes beraubt, um dann zerstört zu werden, und vermutlich sind auch andere venezianische Profangemälde kleinen Formates, wie z. B. die mythologischen Tondi Cimas in Parma, als Bestandteile derartiger Möbel anzusehen. □

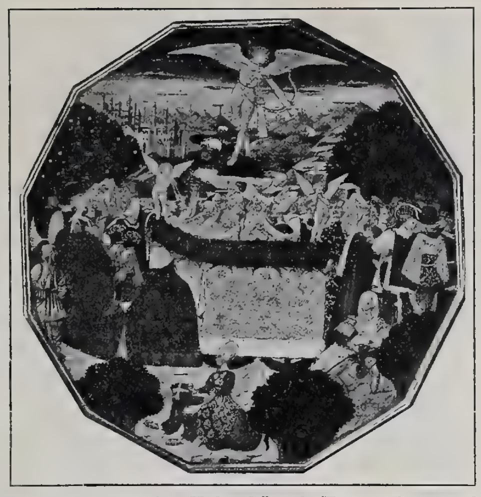


Abb. 367: Bemalte Holzschüssel [Desco da parto] □ in Turin □

Im Anschluß an diese Mobiliarstücke, die als Wandschmuck dienten, seien schließlich die wichtigsten erhaltenen Gattungen beweglicher Geräte und Dekorationsstücke genannt, die in das Bereich des Kunstschreiners und Holzschnitzers fielen. Hierher gehören die BÜSTENSTÄNDER [sgabelloni], die seit dem Beginn der Frührenaissance besonders in vornehmen florentinisch-römischen Einrichtungen gebraucht wurden. Ihre Form ist am besten dem Hocker der Hochrenaissance zu vergleichen. Auf zwei hohen, schräg gegeneinander gestellten, unten ausladenden Standbrettern ein durch Profile gefaßter Aufsatz mit der übergreifenden Platte, auf die die Büste zu stehen kam. Hierher gehören ferner die kleinen, massiven SCHREIBPULTE, viereckig, die obere Platte schräg gestellt, so daß die Seitenflächen Dreiecke bilden, die gern mit Schnitzerei belebt wurden. Im übrigen wird ihre Dekoration zumeist nur durch ornamentale Intarsien und Profile bestritten. □

Häufiger erhalten, aber nur oft von geringer Qualität der Arbeit, sind die geschnitzten BLASEBÄLGE [Abb. 365], die seit Beginn der Hochrenaissance sehr reich ausgestattet wurden. Bei den ältesten, noch dem Ausgang der Frührenaissance angehörigen Exemplaren ist die Schnitzfläche noch medaillonförmig kreisrund gebildet und zeigt eine gewisse Festigkeit der Teilung und Rahmung. Später werden die Wangen geschweift und nehmen die freiesten Formen von Kartuschen und Voluten an, die unmittelbar in den bekrönenden Griff übergehen. Den unteren Abschluß bildet eine Maske, deren Maul das Metallrohr hält. Entsprechend der vorgeschrittenen Stilstufe, der die große Mehrzahl der erhaltenen Blasebälge angehören, spielen figurale Dekorationsmotive eine große Rolle. Gelegentlich findet man auch Darstellungen erzählenden Inhalts, die dann zumeist auf den




Abb. 368: Geflochtener Korb mit Glasboden von oben und seitlich gesehen

Zweck des Gerätes anspielen, z B. die Schmiede des Vulkan auf einem Exemplar in London. Im Anschluß an das Hausmobiliar ist noch ein eigenartiges Gerät zu nennen, welches in der Frührenaissance die kostbarste Ausstattung erhält: Der DESCO DA PARTO, ein rundes oder polygonales Tablett [Abb. 367], auf welchem der Wöchnerin die Geschenke dargebracht wurden. Sie sind weniger für die Geschichte des Kunstgewerbes als für die Geschichte der Malerei von Bedeutung, da ihre typische Dekoration in einem Gemälde bestand, welches die ganze Schauseite füllte. Wie bei den Truhengemälden finden wir hier regelmäßig profane, mythologische Stoffe, oft von den ersten Meistern, so daß derartige Bilder jetzt zu den größten Schätzen der Gallerien gehören. Im sechzehnten Jahrhundert wurde der desco da parto durch entsprechende Majolikagefäße verdrängt. Zu erwähnen sind hier schließlich die MUSIKINSTRUMENTE, besonders die venezianischen Klaviere mit gemalter Maureskendekoration, wie sie vor allem im South Kensington Museum vertreten sind, und die BRETTSPIELE, zumeist oberitalienischer Herkunft mit Intersiaschmuck.

Häufig findet man auf bildlichen Darstellungen [zumeist als Nähkörbe dienende] Flechtarbeiten. Einige wenige Exemplare GEFLOCHTENFR KÖRBE sind erhalten, die vermutlich jedoch eine kirchliche Bestimmung hatten, da sie auf dem Boden regelmäßig ein verre églomisé [s. u.] mit einem Madonnen- oder Heiligenbild zeigen. Es ist so interessant zu beobachten, wie auch bei diesen kleinen Arbeiten mit ihrer zierlichen Technik das monumentale Stilgefühl der italienischen Renaissance zum Ausdruck kommt, daß wir ein Beispiel, vermutlich venezianisch, um 1500, durch die Abb. 368 veranschaulichen.

DAS KIRCHENMOBILIAR.

Wie seit dem Beginn der christlichen Aera, wurden auch in der italienischen Kirche der Renaissance die monumentalen Ausstattungsstücke des Kirchengebäudes mit besonderer Vorliebe aus Marmor hergestellt. Trotzdem bildet bei gewissen kirchlichen Mobiliarstücken die Ausführung in Holz die Regel; vor allem bei den Chorstühlen, den Thronen der Äbte und Bischöfe, den Sakristeischränken. Bei anderen Dekorations- und Gebrauchsstücken suchte der Kunstschreiner we-



□ Abb. 369: Stuhlwerk mit Intarsia [Einzelheiten]. Perugia, Cambio □

nigstens zu konkurrieren mit den Marmor- und Bronzekünstlern; dies gilt z. B. für die Kandelaber, Lesepulte, Kanzeln, Orgelgehäuse, Balustraden usw. □

Das italienische Kirchenmobiliar der Renaissance, soweit es in das Bereich der Schreinerkunst fällt, zeigt nicht die Mannigfaltigkeit der Typen, die das Hausmobiliar dieser Epoche so interessant macht. Dafür bietet sein Studium den Vorteil, daß die Mehrzahl der Denkmäler noch an Ort und Stelle erhalten sind und daß wir über Zeit und Ort ihrer Entstehung durch Urkunden und Inschriften besonders gut informiert sind. So haben wir auch über die Namen und Persönlichkeiten der bei ihrer Ausführung beteiligten Künstler und Handwerker so zuverlässige Nachrichten, wie kaum auf einem anderen Gebiete des Kunsthandwerks, so daß man hier einen besonders deutlichen Einblick bekommt in die Organisation der künstlerischen Arbeitsweise, die komplizierte Art des Zusammenarbeitens der künstlerischen Kräfte, das Verhältnis von entwerfenden und ausführenden Meistern.

Bei dem monumentalen Charakter derartiger Arbeiten lag es vor allem nahe, daß [besonders bei den großen Stuhlwerken] Architekten, die ja zumeist auch als Bildhauer speziell für dekorative Arbeiten tätig waren, zum mindesten an dem Entwurf des Ganzen beteiligt wurden; so haben wir z. B. aus dem Florentiner Kunstkreis derartige Arbeiten von GIULIANO und BENEDETTO DE MAJANO und BACCIO D'AGNOLO, in Lucca von CIVITALI, in Neapel von GIOVANNI DA NOLA; in Siena kennen wir z. B. den Meister des Chorgestühls der Scala, VENTURA DI SER GIULIANO, zugleich als Architekten von San Bernardino. Da zugleich aber auch an die künstlerische Gestaltung der dekorativen Ausstattung dieser Arbeiten die höchsten Ansprüche gestellt wurden, lag es nahe, daß in gewissen Fällen für die einzelnen dekorativen Teile besondere Künstler verpflichtet wurden. Dies gilt vor allem für die bildmäßigen Intarsien, zu denen Künstler wie BOTTICELLI [Türen in Urbino], BORGOGNONE [Gestühl der Certosa in Pavia], ZENALE, BRAMANTINO, LOTTO [Chorgestühl in Bergamo] die Entwürfe lieferten. Auf Grund dieser Tatsachen schreibt die Lokaltradition zumeist die besten Werke des betreffenden Ortes den größten Meistern, die dort tätig waren, oft ohne jede Berechtigung zu, z. B. in Siena dem Peruzzi, in Perugia dem Perugino und Rafael. Derartige unbegründete Zuschreibungen, die das Werk ehren sollten, bedeuten jedoch, wie schon Burckhardt bemerkt hat, eine Unterschätzung des 'Kunstvermögens, welches in gesunderen Zeiten über das ganze Volk verbreitet ist', und tatsächlich darf man annehmen, daß in der Regel auch bei hervorragenden Werken die ausführenden Meister den Entwurf des ganzen und seiner Teile lieferten. Auch von diesen eigentlichen Kunsthandwerkern – Holzschnitzern und Intarsiatoren – die als wirkliche Virtuosen ihres Faches anzusehen sind, ist uns eine große Zahl dem Namen und ihren Werken nach bekannt. Aus diesen zahlreich erhaltenen Nachrichten über die hier beschäftigten Kunsthandwerker ergeben sich manche interessante Schlüsse. So erfahren wir vor allem, daß grade auf diesem Gebiete die Ausübung des Handwerks sich zumeist vom Vater auf den Sohn vererbte; wir können oft ganze Familien und Generationen derartiger Künstler verfolgen und werden ohne weiteres die unvergleichliche Virtuosität der Technik hiermit in Verbindung bringen. Wir erfahren durch die überlieferten Meisternamen weiter, daß neben den blühenden Ateliers von FLORENZ und SIENA, deren Meister vor allem auch in ROM Beschäftigung fanden und deren Leistungsfähigkeit wir auf dem Gebiete des Hausmobiliars schon kennen lernten, – daß neben diesen seit dem letzten Drittel des Quattrocento die Tätigkeit OBERITALIENISCHER KÜNSTLERFAMILIEN eine große Rolle spielte und besonders auf dem Gebiet der Intarsia die florentinische Tradition ablöste. Ähnlich wie die Bauhandwerker und Steinmetzen des oberitalienischen Seengebietes wanderten diese Meister durch ganz Italien und werden so von großer Wichtigkeit für die Übertragung und Filiation der Lokalstile; gewisse Erscheinungen, wie der konservative Charakter des Ornaments und der Dekorationsprinzipien, den die hervorragenden Arbeiten dieser Gattung in UMBRIEN bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bewahren, ist unmittelbar durch ihre Tätigkeit zu erklären. Die wichtigsten dieser Meister seien kurz genannt: Aus der Familie der Canozzi aus Lendinara bei Rovigo kennen wir LO-

RENZO DA LENDINARA [Venedig, Padua 1476], CRISTOFORO DA LENDINARA [Modena 1465, Parma 1473, Lucca 1484—1488], seinen Sohn BERNARDO [Parma 1494, Ferrara 1505 ff.]. Lorenzo ist der Schüler [und Gehilfe] des in Venedig tätigen FRA SEBASTIANO SCHIAVONE [1420—1505], ebenso wie zwei der berühmtesten Meister dieser Art: FRA GIOVANNI DA VERONA [1457—1525; Arbeiten in Santa Maria in Organo in Verona um 1499, in Lodi, in Monteoliveto bei Siena 1502/1503, in den Stanzen des Vatikans, in Neapel] und FRA DAMIANO ZAMBELLI DA BERGAMO [ca. 1480—1549; Arbeiten in Bergamo, Mailand, Bologna 1528 ff., Perugia 1536, Genua 1546]. Gemeinsame Arbeiten von Fra Damiano und seinem Bruder STEFANO finden sich in Perugia [vgl. Abb. 369, 370, 371 und 372] und Bologna; derselben Familie gehört auch FRANCESCO an, der 1540 in Genua arbeitet. Aus Bergamo stammt auch ALESSANDRO DE'BIGNI, der Meister des schönen Chorgestühls in Forli von 1532; aus Verona u. a. VINCENZO DA VERONA, den wir als Mitarbeiter an dem Sakristeigetäfel von San Marco kennen; aus dem benachbarten Vicenza kam schon bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts MARCO COZZI nach Venedig [Chorstühle in der Frari 1468 und in San Stefano 1456 ff.], später ROCCO DA VICENZA nach Perugia [1524]; aus Padua wurde ELIA DE'ROCCHI nach Genua und Savona berufen. Eine große Reihe von Künstlern dieses Schlages stammt aus Brescia: Der berühmteste von ihnen FRA RAFAELE DA BRESCIA [1477 bis 1537; Arbeiten in Bologna und Monteoliveto bei Siena], aus der Übergangszeit zum Barock BENVENUTO TORELLI DA BRESCIA, von dem wir Arbeiten in Perugia, Neapel, Montecassino erhalten haben. Als tüchtige Künstlerfamilien sind dann vor allem die in Bologna tätigen DE MARCHIS bekannt [Agostino und die jüngeren Brüder Giacomo, Pantaleone und Biagio] und PAOLO SACCA, der ebenda und mit seinem Sohne Giuseppe in Cremona tätig ist. Neben den gesuchten wandernden Künstlern sind natürlich in den meisten kleinen oberitalienischen Kunstzentren noch zahlreiche Namen lokaler Meister überliefert, z. B. aus Piacenza, Parma, Mantua, Cremona, wie auch in Umbrien neben den dort vorübergehend tätigen oberitalienischen Künstlern heimische Künstler und Künstlerfamilien [z. B. die Bencivieni aus Mercatello, Bastone aus Perugia, Maffei da Gubbio, Domenico Antonio da Assisi], die unter deren Einfluß arbeiteten, nachweisbar sind. — Bei der Verschiedenheit der Techniken und dem hohen Raffinement ihrer Ausführung ist es erklärlich, daß gerade bei den vornehmsten und anspruchvollsten Arbeiten die beteiligten Meister sich spezialisierten; so wissen wir z. B., daß, als Fra Giovanni und Barile gemeinsam für Leo X. in den Stanzen arbeiteten, dieser die Schnitzerei, jener die Intarsien zu liefern hatte. □

Die wichtigsten Denkmäler dieser Gattung bilden die CHORSTÜHLE und ähnlichen Stuhlwerke in den Kirchen und Kapellen, die schon im Mittelalter mit besonderer Vorliebe künstlerisch ausgestattet wurden und deren Grundform, soweit sie durch den Gebrauchszweck bestimmt war, die Renaissance übernahm. Auf die nur in geringen Beispielen erhaltenen gotischen Stuhlwerke der Gattung vor dem fünfzehnten Jahrhundert ist hier nicht einzugehen. Doch sei bemerkt, daß gerade für diese monumentalen Kirchenmöbel gotische Formen in gewissen Zentren während des ganzen Quattrocento sich erhielten. Dies gilt vor allem für

die Stuhlwerke in VENEDIG, die dieselbe reiche Formensprache mit durchbrochenem Maßwerk etc. zeigen, wie wir sie bei den venezianischen Rahmen der Zeit kennen lernten. Die wichtigsten Beispiele in der Frari, S. Zaccaria, S. Stefano. □

Da bei der Ausführung dieser Arbeiten vielfach Künstler und Handwerker der TERRA FERMA des Veneto beteiligt waren, ist es nicht zu verwundern, daß ein den venezianischen Gestühlen verwandter Typus in den Hauptorten dieser Gegend, vor allem in Verona und Padua, beliebt war, — mit gotischer Ornamentik, aber ohne die überwiegende, flächenauflösende Durchbrucharbeit. In Toskana hat besonders SIENA längere Zeit die gotische Formengebung bei derartigen Arbeiten beibehalten, da sienesische Meister als Verfertiger der wichtigsten Werke dieser Gattung bekannt sind; so ist das von Antonio und Pietro de Minella aus Siena [1431/41] vollendete Chorgestühl in Orvieto von Domenico di Niccolo de Senis begonnen, der auch das Stuhlwerk einer Kapelle des Palazzo Publico in Siena arbeitete. Nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind gotisierende Stuhlwerke in Mittelitalien aber als Ausnahmen anzusehen, wie z. B. das erst [1491—1501] entstandene Chorgestühl von Domenico Indivino in San Francesco zu Assisi. □

Obgleich auch in Florenz einige altertümliche Beispiele beweisen, daß man gerade bei dieser Gattung von Kirchenmöbeln mit einer gewissen Zähigkeit an gotischen Elementen der Formensprache festhielt [Chorgestühl in San Miniato und im Palazzo Medici], hat hier doch der Einfluß Bunelleschis und Donatellos zu einer radikalen Umformung des Kirchenmobiliars im Sinne der Renaissance geführt, wie vor allem die Holzarbeiten in der alten Sakristei von San Lorenzo [Abb. 337] beweisen. Aus der vorgeschrittenen Frührenaissance sind dann vor allem die Chorstühle der Badia, z. T. von MARCO DI DOMENICO DEL TASSO, und die alten Teile des Stuhlwerks in Santa Maria Novella, ein Frühwerk des BACCIO D'AGNOLO, zu nennen, aus den benachbarten toskanischen Städten das Stuhlwerk des Doms in Pistoia und das zusammengebaute im Dom zu Pisa. Der Stil der Florentiner Frührenaissance bestimmte dann vor allem den Aufbau und die Durchführung der besonders schönen und zahlreich erhaltenen Stuhlwerke der umbrischen Städte, wie tatsächlich Florentiner Meister hier mit derartigen Aufträgen beschäftigt waren: Giuliano da Majano und Domenico del Tasso arbeiten an dem Chorgestühl des Doms in Perugia, Giuliano und Antonio da San Gallo an einem Stuhlwerk in S. Pietro [Abb. 370—372] und später Baccio d'Agnolo an dem von San Agostino daselbst. Trotz der reinen Renaissanceformen im Aufbau macht sich bei den mittelitalienischen Chorgestühlen doch der Einschlag der hier so stark beschäftigten oberitalienischen Kunsthandwerker deutlich fühlbar, besonders in der Durchführung der Ornamentik und Details, während der Aufbau von den oberitalienischen Stuhlwerken verschieden ist. Es ist naturgemäß, daß diese oberitalienischen Stuhlwerke, die wir besonders in der Lombardei und Emilia finden, von dem noch halbgotischen Typus Venedigs und vor allem der terra ferma beinflußt sind. Was sie besonders charakterisiert, ist die Vorliebe für rundbogige Bedachungen, die baldachinartig über den Rücklehnen hervorragen; die durchbrochenen, aufsteigenden Ranken auf den Lehnen, bei den Exemplaren mit reiner Renaissancearchitektonik die geschnitzten Aufsätze mit Kandelabern, symmetrisch gestellten Meer-



Abb. 370: Armstütze eines Chorstuhls. Perugia, San Pietro

wesen in venezianisch-lombardischem Geschmack. Der aus der Zusammenarbeit oberitalienischer und heimischer oder toskanischer Meister bestimmte Typus der umbrischen Stuhlwerke zeigt dagegen einen abweichenden, bewußt renaissancemäßigen Aufbau. Vor allem ist die Rücktäfelung an Stelle der Rundbogen horizontal durch ein kräftiges Gesims abgeschlossen, die einzelnen Felder durch Pilaster oder Säulen mit einfacher Canellierung oder ornamentaler Schnitzerei. Auf den Klappsitzen Intarsia, den Rücklehnen gleichfalls Intarsia oder reiche Schnitzerei, vor allem mit Groteskenornamentik, zumeist in einheitlicher Durchführung durch das ganze Gestühl. Nur gelegentlich wechseln Säulen mit Pilastern, oder es ist ein felderweiser Wechsel geschnitzter und intarsiierter Dekoration auf dem Rückgetäfel [Perugia, San Agostino] zu beobachten. Der Aufban und die Ornamentik hält hier bis nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an den reichen Frührenaissanceformen fest und läßt zumeist nur im Detail, in eingeschobenen Kartuschen und Volutenrahmungen die späte Entstehung erkennen [z. B. Todi, San Fortunato]. Selbst in Siena zeigt das späte reiche Stuhlwerk im Chor des Domes [von Bartolomeo Neroni, seit 1567] durchaus strenge Formen; die Stützen bilden mit Pilastern gekoppelte Säulen, auf dem eigentlichen Gesims ein hoher Fries mit volutenförmig gerahmten Feldern, die Rückwände sind nischenartig ausgebildet. Der bewegte Stil, der sich unter dem Einfluß Sansovinos und Michelangelos in Florenz entwickelte, hat dagegen auf diesem Gebiete weder in Florenz noch in Rom hervorragende Denkmäler hinterlassen; doch sei als Beispiel das ziemlich anspruchslose Gestühl in Santo Spirito, etwa im Stile Vasaris genannt, aus dem Ende des Jahrhunderts das Stuhlwerk der Certosa bei Florenz. Dagegen finden sich die reichsten Spätrenaissancewerke dieser Gattung in Venedig: das Chorgestühl in San Giorgio maggiore [von Alberto di Brule] daselbst, und in Santa Giustina in Padua [von



□ Abb. 371: Detail eines Chorstuhles. Perugia, San Pietro □

Taurino und Andrea Campagnola] mit ihren Reliefdarstellungen auf den Rückwänden dürften als Hauptwerke angesehen werden. Es sei bemerkt, daß entsprechend der allgemeinen Entwicklungstendenz in der Frührenaissance figürliche Darstellungen in Relief bei derartigen Arbeiten nur ganz ausnahmsweise [Chorgestühl der Frari in Venedig] vorkommen, sondern der malerischen Intersia vorbehalten waren. Gelegentlich findet sich auch eine Verbindung des Reliefs mit der farbigen Wirkung der Intarsia, indem die durchbrochen geschnitzten Teile in andersfarbigem Holz aufgelegt werden [z. B. Buchs auf Nußholz bei dem vorderen Stuhlwerk in Bergamo], eine Technik, die besonders im westlichen Oberitalien und Spanien auch bei weltlichen Luxusmöbeln [Kabinetten] seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beliebt war. □

Zusammen mit den Chorstühlen sind in den Hauptkirchen oft besondere Sitze für die hohe Geistlichkeit erhalten, BISCHOFSSITZE und THRONE, ganz in der Art, wie wir den Thron in florentinischen Palästen gefunden haben. Besonders hervorragende Beispiele finden sich in Savona [1509], Perugia [Dom 1524], Lodi, Gubbio, in vorgeschrittener Form im Dom zu Pisa. Den Stuhlwerken und Thronsitzen der Geistlichkeit schließen sich analoge Arbeiten zum Schmucke und Gebrauch in öffentlichen weltlichen Gebäuden, Rathäusern und Behörden an. Als Beispiel dieser Art in noch gotischem Charakter seien das Stuhlwerk im Collegio dei mercanti in Perugia genannt. Als das Wichtigste aus der Blütezeit die Bänke in Palazzo comunale zu Pistoia und vor allem die Ausstattung des 'Cambio' in Perugia, des Amtslokales der Wechselrichter, eines der schönsten erhaltenen Beispiele für die Zusammenwirkung des monumentalen Mobiliars mit der Gesamtdekoration des Raumes [Abb. 373]. Ein weltliches Gegenstück zu den Bischofssitzen bildet der Dogenthron im Schatz von San Marco. Als einzigartig sei hier auch auf das Holzwerk eines Zimmers aus dem Kloster San Paolo in Parma hingewiesen, wo prachtvolle holzgeschnitzte Pfeiler mit Sitznischen kombiniert sind, mit Intarsien und Schnitzereien im Stile der Lendinara. □

Die hervorragendsten kirchlichen Ausstattungsmöbel neben den Chorgestühlen sind die SAKRISTEISCHRÄNKE, sowohl eigentliche Schränke [z. B. im Kloster Monte Oliveto bei Siena; ein besonders hervorragendes Stück in Parma], als vor allem die mit einem GETÄFEL verbundenen Schrankwerke, in Form ganzer Reihen



□ Abb. 372: Detail eines Chorstuhles. Perugia, San Pietro □

nebeneinander befindlicher Fächer, die durch Klapptüren verschlossen sind, und in den einzelnen Reihen oft verschiedene Tiefe haben, so daß die unterste Reihe kredenzartig vorsteht und eine benutzbare Standfläche bietet. Die hervorragendsten Beispiele befinden sich in Florenz und Oberitalien. Als das Hauptwerk der ganzen Gattung sei das Schrankgetäfel der neuen Sakristei im Florentiner Dom besonders erwähnt mit seiner Bekrönung durch holzgeschnitzte Knabenfiguren, die Kränze tragen [Giuliano da Majano]. Den Hauptschmuck bildet bei diesen Arbeiten regelmäßig nicht die Schnitzerei, sondern die Intarsia [s. u.], gelegentlich auch Malerei. Als ein Hauptbeispiel derartiger malerischer Dekoration wäre hier schon das unvergleichlich feine Getäfel in der Sakristei von Santa Croce in Florenz zu nennen, welches Giovanni di Michele für die bekannte Bilderserie fertigte, die in der Werkstatt Giottos als Schmuck der dortigen Sakristeischränke gemalt waren; sodann aus dem sechzehnten Jahrhundert ein Schrankgetäfel in Santa Maria in Organo in Verona, dessen Malereien [von Caroto und Brusasorci] wohl das älteste Beispiel reiner Landschaftsbilder in der italienischen Kunst darstellen. Den seltenen Fall einer Nachahmung der Intarsia durch Malerei zeigt das feine Sakristeigeschränk von Santa Maria delle grazie in Mailand. Im übrigen spielt die Malerei in der Dekoration derartiger Möbel eine geringere Rolle als beim Hausmobiliar; in diesem Sinne wären vor allem die gemalten Orgeltüren Sebastianos del Piombo und Veroneses zu nennen. □

Im Zusammenhang mit den Chorstühlen und oft von denselben Künstlern wurden die großen CHORPULTE gearbeitet, auf denen beim Gottesdienste das weithin sichtbare Chorbuch lag. Ihre typische Form setzt sich in der Weise zusammen, daß auf einer kastenförmigen Basis, drei-, vier- oder sechseckig, eine zumeist baluster- oder kandelaberförmige Stütze das eigentliche Pult trägt. Das Pult hat zwei bis vier Schrägen, auf denen je ein Exemplar des Chorbuchs stehen kann; die Basis mit Klapptüren diente zur Aufbewahrung dieser oft kostbar geschmückten Bücher. Ein noch halbgotisches Chorpult dieser Art, welches den eigentlichen Pultträger über dem würfelförmigen Sockelkasten noch nicht klar entwickelt zeigt, findet sich in San Zeno zu Verona: Die Dekoration besteht hier in geometrisch gemusterten Intarsien und quadratischer Felderteilung mit Beschlägen. Gute Frührenaissancebeispiele mit überwiegendem Intarsiadekor in Santa Maria in

Organo in Verona, in Savona, im Bargello, im Kaiser Friedrich-Museum und der Unterteil [mit Stütze] eines solchen in der Badia zu Florenz. In der Hochrenaissance wird der Unterteil breiter und nimmt eine mehr truhen- oder altarartige Form an, bei überwiegender, oft überladener Schnitzerei. Ein noch relativ strenges Beispiel dieser Art in San Pietro zu Perugia, ein späteres bereits unter dem Einfluß des michelangelesken Barocko, im Dom zu Siena. Den venezianischen Spätrenaissancegeschmack repräsentiert ein Chorpult in San Giorgio maggiore. Daneben entwickelt sich seit dem Beginn der Hochrenaissance — unter dem Einfluß der marmornen Lesepulte — ein anderer Typus, der statt des kastenförmigen Sockels das Pult auf eine hohe geschnitzte Stütze in Kandelaberform stellt. □

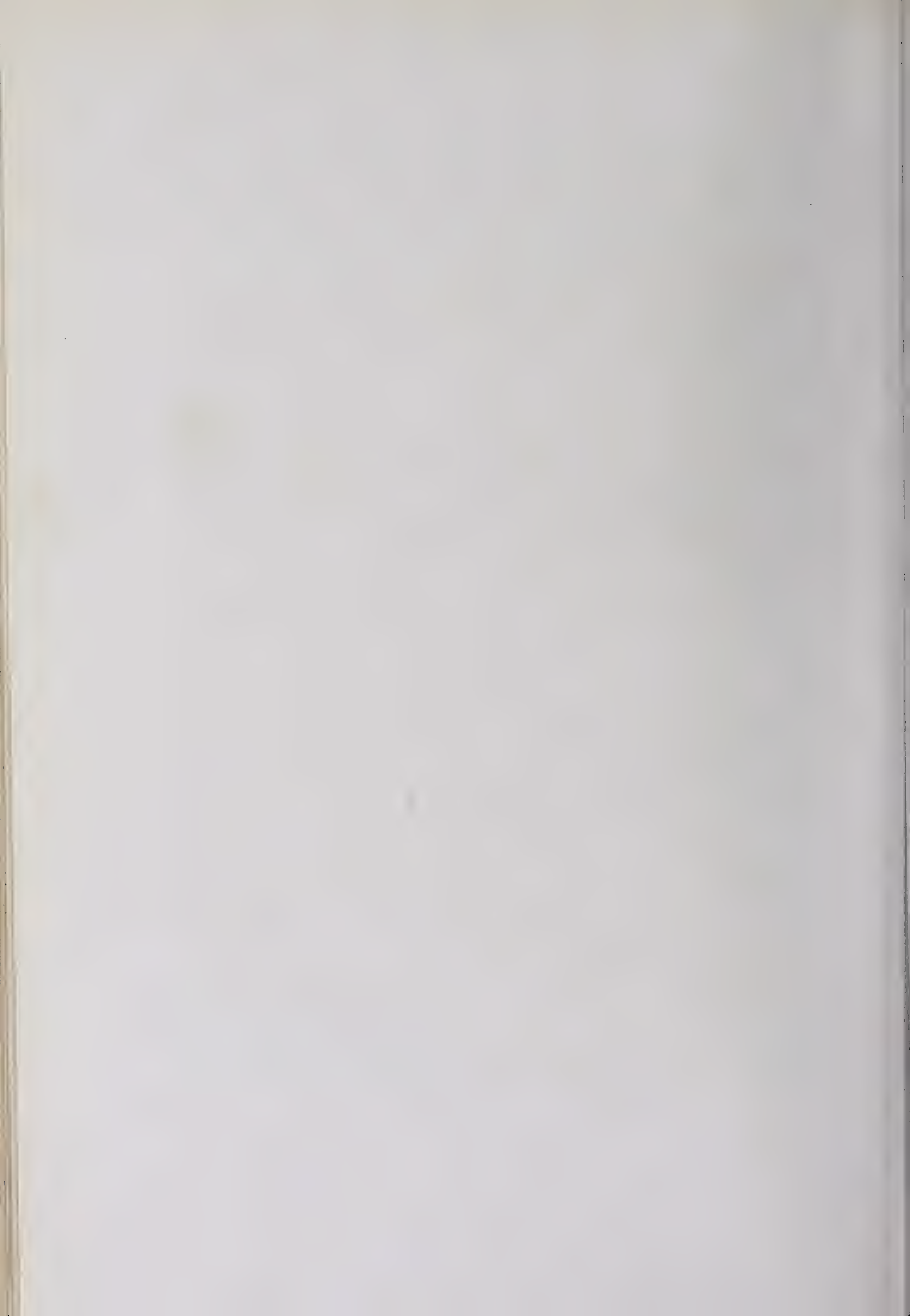
Neben diesen monumentalen Chorpulten sind die leichteren, beweglichen Pulte in Form hoher Klappständer nur selten erhalten. Die kreuzweis gestellten Beine sind zumeist kantig und durch gedrehte Querhölzer verbunden; auf der Durchkreuzung eine Rosette; als obere Endigung des Gestells oft eine geschnitzte Volute. Wohl das schönste, noch an Ort und Stelle bewahrte Exemplar, in einfachstem toskanischen Frührenaissancestil, befindet sich in San Gimignano. □

Bei den drei Hauptgattungen des italienischen Kirchenmobiliars, den Stuhl- und Schrankwerken und den Chorpulten, spielt die INTARSIA eine solche Rolle, daß über die Art ihrer Verwendung noch einiges bemerkt sei. Am häufigsten sind natürlich die ornamentalen Intarsien, zuerst im Anschluß an die Tradition des Trecento in geometrischen Mustern, in zumeist bandförmiger oder rahmender Anordnung, dann aber in den köstlichen, freien, vegetabilischen und grotesken Mustern der Zeit als lebendigster Flächenschmuck. Daneben beginnen seit der Mitte des Quattrocento bildliche Intarsien eine große Rolle zu spielen, und zwar in zwei spezifischen Gattungen, die eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung haben. In erster Linie sind es die eigentümlichen Intarsien, die nichts anderes als perspektivische Ansichten von Straßen, Plätzen, Gassen, einzelnen Gebäuden und Höfen geben [wie wir es schon gelegentlich auch bei Florentiner Truhen fanden], z. B. im Baptisterium zu Parma, in San Petronio und San Giovanni in monte in Bologna, im Kapitelsaal des Doms zu Padua, im Chorgestühl von Santa Maria in Organo zu Verona, in der Sakristei von San Marco — hier mit figürlichen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Marcus innerhalb der perspektivischen Stadtbilder! —, im Dom zu Pisa, in Monteoliveto. Nicht minder interessant ist die zweite Gattung derartiger Intarsiadarstellungen: hier wird gleichsam das Innere des Schrankes, Pultes oder Faches mit dem in ihm aufgestellten Gerät in gesuchter perspektivischer Darstellung gezeigt, — stehende und liegende Bücher, Kelche, liturgische Geräte, Musikinstrumente, Blumenvasen. Diese Darstellungen sind nicht nur ein weiterer Beleg für das in ihnen sich äußernde Interesse für die Kunst und Wissenschaft der Perspektive, sondern vor allem auch wichtig als die einzigen Stilleben, die die italienische Kunst kennt! Derartige Intarsiastilleben finden sich regelmäßig an den Chorpulten und an mehreren der oben genannten Stuhl- und Schrankwerke neben solchen mit Straßenveduten [außerdem an dem Schrankwerk der Domsakristei zu Florenz, in San Giovanni in monte zu Bologna, im Herzogspalast zu Urbino u. a. m.]. Daneben spielen Intarsien mit figürlichen



ITALIENISCHES CHORGESTÜHL MIT INTARSIA
IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN







□ Abb. 373: Perugia, Cambio. Innenansicht □

Bilddarstellungen eine geringere Rolle, zunächst nur Einzelfiguren oder Halbfiguren von Heiligen oder allegorischen Gestalten [Siena, Kapelle des Palazzo publico; Pisa, Dom; Orvieto; Certosa bei Pavia], während eigentliche Intarsiabilder erzählenden Charakters, aus dem alten und neuen Testament, dem Leben der Heiligen, erst im sechzehnten Jahrhundert bei den Rückwänden der Chorstühle beliebt zu werden scheinen; die hervorragendsten Leistungen dieser Art bieten die Chorstühle in San Domenico zu Bologna, im Dom zu Bergamo und Genua. Dagegen wurden schon früher größere Intarsiagemälde, die im Zusammenhang mit einem Getäfel ihre dekorative Bestimmung fanden, gearbeitet — z. B. in der neuen Sakristei des Florentiner Domes [nach Entwurf von Baldovinetti], in der Domopera zu Orvieto [Krönung Mariä]. □

Die Intarsia fand noch besonders gerne Verwendung in der Dekoration der TÜREN. Derartige Intarsiatüren aus dem leider arg geplünderten herzoglichen Palast zu Urbino sind bereits oben erwähnt worden; als besonders hervorragendes Stück sei die Intarsiatür des Giuliano da Majano mit den Gestalten Dantes und Petrarcas und der Marmorumfassung von Benedetto im palazzo vecchio zu Florenz zugefügt. □

Noch eine ganze Reihe anderer kirchlicher Ausstattungsstücke fielen gelegentlich in das Bereich der kunstvollen Schreinerarbeit; so finden wir prachtvolle ORGELGEHÄUSE in Florenz [Santa Maria Maddalena dei Pazzi mit der alten

Polychromie in Weiß und Gold], Lucca, Siena [Scala, Dom und Palazzo publico], Bologna, Lodi u. a. m. Wie die großen Altarrahmen haben derartige Werke, denen vor allem noch einige holzgeschnitzte KANZELN zuzufügen wären [z. B. in Pisa, Genua] eine mehr architektonische als kunstgewerbliche Bedeutung. Ebenso die BEICHTSTÜHLE, die ziemlich häufig aus der Spätrenaissance erhalten sind, aber nur geringen künstlerischen Wert haben. Das einzige bedeutende frühere Stück dieser Gattung besitzt Bologna in San Michele in Bosco. Von den beweglichen Kirchengeräten wurden besonders häufig die KANDELABER in Holz geschnitzt und vergoldet. Sie sind zahlreich erhalten, haben aber neben den Bronzekandelabern geringe Bedeutung Besonders hervorragende Beispiele in Monteoliveto und die großen Osterleuchter in Bologna von Agostino de Marchis und in Verona von Fra Giovanni. □

LEDERARBEITEN □

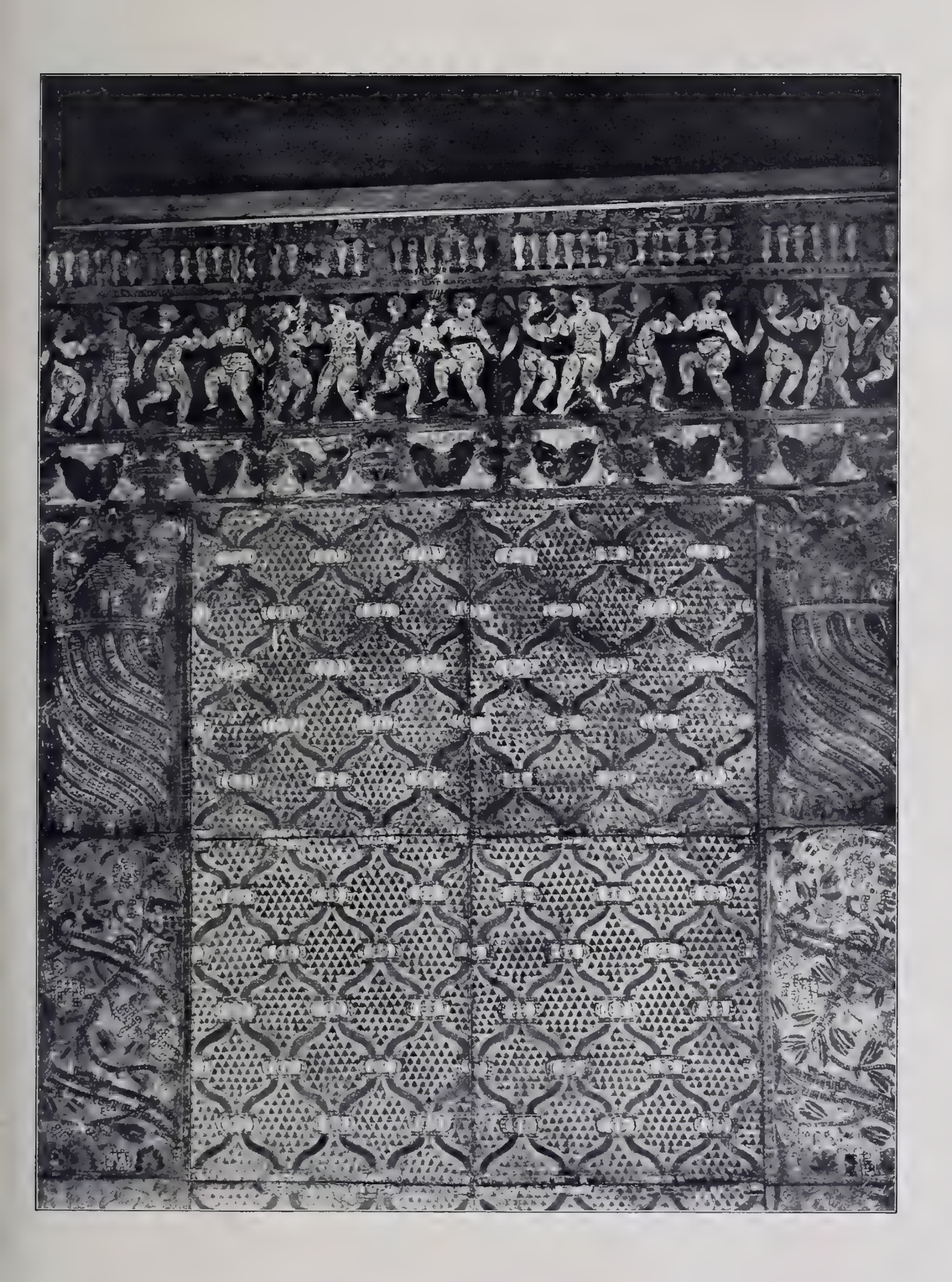
Im Anschluß an das Mobiliar und die Holzarbeiten sei auf die kunstgewerblichen Ledererzeugnisse der Renaissance hingewiesen, die zwar zahlreich erhalten, aber kunstgeschichtlich noch nicht so erforscht sind, wie es ihrer Bedeutung nach ihnen wohl zukäme. Denn abgesehen von der Textilkunst und Keramik ist wohl kein Gebiet der kunstgewerblichen Arbeit in gleich bedeutungsvoller Weise zum Träger internationaler künstlerischer Beziehungen geworden, und der Einfluß des Orients auf die Ornamentik der Renaissance, die Bedeutung der spanischen Kunst für die Entstehung des Barock in Frankreich und den Niederlanden ließe sich besonders ergiebig grade auf diesem Gebiete verfolgen. Unter dem engeren kunstgewerblichen Gesichtspunkt, im Hinblick auf die Erfindung und Entwicklung neuer Techniken und Typen sind die Lederarbeiten der Renaissance allerdings von geringerer Bedeutung. □

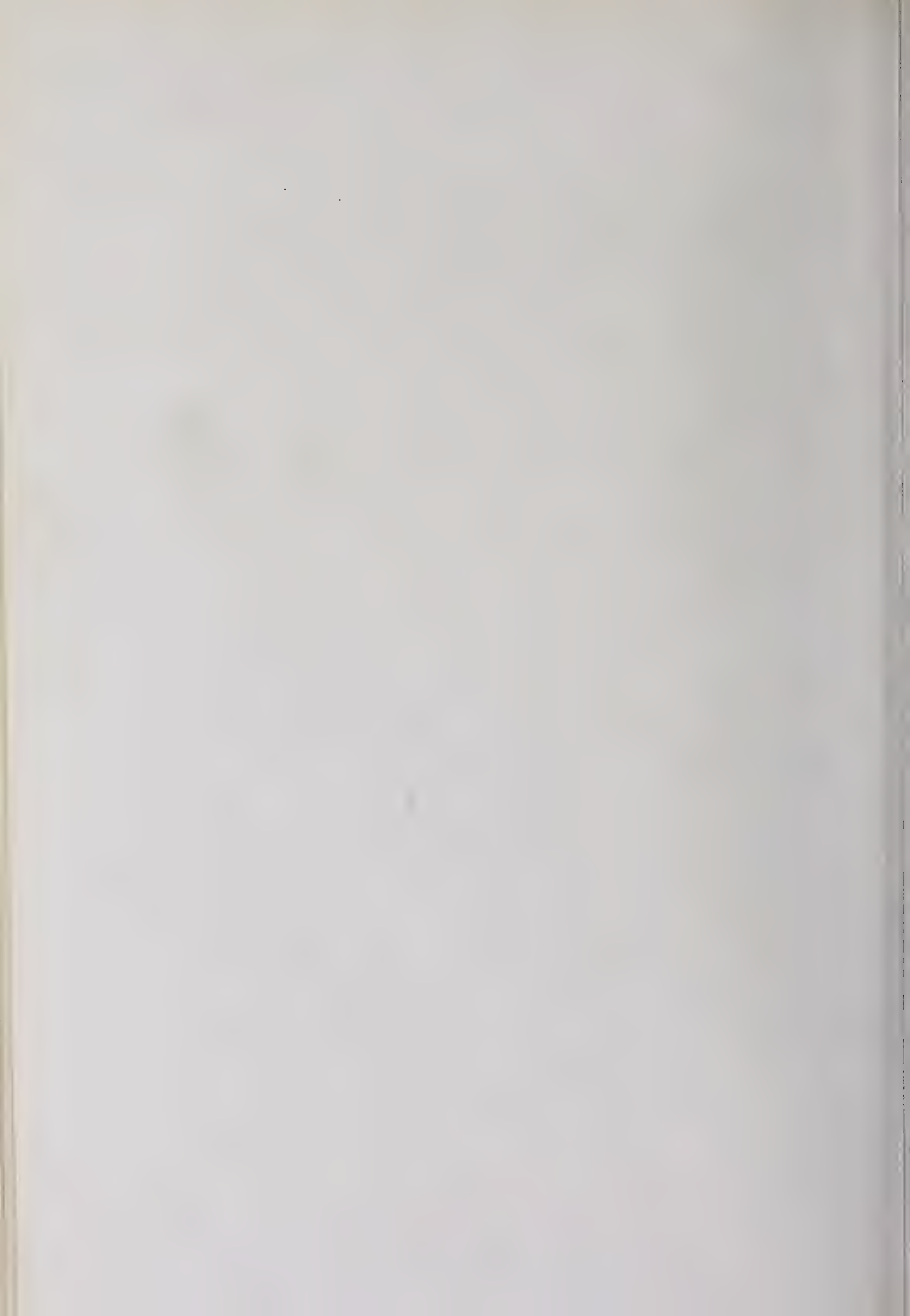
Die Geschichte dieses Kunstzweiges spielt sich vor allem im Orient und in Spanien ab, und die Erinnerung hieran drückt sich noch heute in Bezeichnungen wie Maroquin und Korduan für vornehme Ledergattungen aus. Wie auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes waren es die Araber in Spanien, die diese Kunst in Europa einbürgerten, und ähnlich wie die Keramik und Textilkunst geriet auch die spanisch-arabische Lederindustrie seit dem Ende des fünfzehnten, und vor allem im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts unter den Einfluß der italienischen Renaissance. Die Hauptzentren der spanischen Lederindustrie, die mit der Vertreibung der Moriskos — 1609 — ihre Bedeutung verlor, waren CORDOVA, das im sechzehnten Jahrhundert bis nach Amerika exportierte, SEVILLA, BARCELONA. In Italien gelangte vor allem VENEDIG zu einer großen Bedeutung auf diesem Gebiete, — leicht erklärlich, da hier der Einfluß importierter orientalischer Lederarbeiten, der schon im fünfzehnten Jahrhundert nachweisbar ist, eine große Rolle spielte. Abgesehen von arabischen und spanischen Vorbildern waren für die venezianische Lederproduktion auch persische und türkische Arbeiten von Einfluß. □

Unter den erhaltenen Lederarbeiten der Renaissance kann man zwei Gattungen unterscheiden: Eigentliche Geräte aus Leder und die Verwendung kunstvoll bearbeiteten Leders zur Applikation. Unter den Geräten sind besonders zu nennen: SCHACHTELN, TOILETTENKÄSTEN, FUTTERALE [für Urkunden, Schriftstücke



ITALIENISCHE LEDERTAPETE, UM 1500
KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN





usw., aber auch in eigens gebildeten Formen für kostbares Gerät, Kelche usw.], Behälter für BESTECKE, WAFFEN, vor allem SCHILDE und SCHWERTSCHEIDEN. Eine besondere Gattung bilden die BUCHEINBÄNDE, auf die noch zurückzukommen ist. Als dekorative Applikation spielt das Leder vor allem eine Rolle als LEDERTAPETE. Die Verwendung von Ledertapeten als vornehmer Wandschmuck hat sich zuerst in Spanien eingebürgert [GUADAMACIL], wo die Zunft der 'guadamacileros' schon im vierzehnten Jahrhundert nachweisbar ist, und von wo derartige Tapeten nach Italien, Frankreich, den Niederlanden und Deutschland exportiert wurden. Obwohl ihre Einführung in Italien eigentlich erst in der Barockzeit allgemein wurde, sind in Venedig doch schon im fünfzehnten Jahrhundert Ledertapeten [cuoi oder corami d'oro] gelegentlich nachweisbar. Die Verwendung des Leders besonders bei spanischen Sitzmöbeln ist schon oben erwähnt worden; bei eigentlichen Ziermöbeln, wie Kabinetten, Kassetten usw., wurde in Spanien seit dem sechzehnten Jahrhundert die Dekoration durch aufgezogenes, besticktes Leder beliebt. □

Die verschiedenen kunstgewerblichen Techniken der Lederbearbeitung in der Renaissance stammen teils direkt aus dem Orient, teils schließen sie sich an Traditionen an, die schon im Mittelalter im Abendland allgemein verbreitet waren. Ihrer künstlerischen Wirkung nach überwiegt bald die farbig-malerische, bald die plastische Reliefdekoration. Die farbig-malerische Behandlung spielt vor der Barockzeit die Hauptrolle bei den Ledertapeten, deren Ornamente und sonstige Dekorationsmotive mit Eisen- oder Holzmodeln in rapportierendem oder gereihtem Muster aufgedruckt werden; neben der Vergoldung oder Versilberung erhöhen Blau, Rot, Grün die farbige Wirkung. Häufiger als Teile ganzer Wandflächen [siehe Tafel] sind friesartige Stücke derartiger Ledertapeten erhalten. Auch die freihändige, figürliche Bemalung von Ledertapeten durch Künstlerhand ist seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts nachweisbar. Ungemein selten und wenig beachtet sind eigentliche Geräte mit BEMALTEM LEDER aus der italienischen Frührenaissance, die besonders in Oberitalien beliebt gewesen sein dürften. Wir wissen z.B., daß ein derartiges venezianisches Toilettenkästchen aus Leder mit Malereien von keinem geringeren, als Lorenzo Lotto geziert war. Unter den seltenen erhaltenen Arbeiten derart sei besonders erwähnt ein lederbezogenes Kästchen mit gewölbtem Deckel im Palazzo Borromeo zu Mailand, wo auf rotem Grunde in wenigen, goldgehöhten [lummegiato d'oro] Farben profane Darstellungen im Zeitkostüm gegeben sind, und ein Händewärmer [scaldamano] in Hamburg, dessen Holzkasten [mit dem Metalleinsatz für die Kohlen] mit Leder bezogen ist, welches eine Medaillonbüste zwischen Ornamenten in flotter Malerei zeigt. Häufig erhalten sind dagegen Waffen, besonders Schilde aus bemaltem Leder. □

Die wichtigste und häufigste Art der Lederbehandlung bei Geräten ist aber auch in der Renaissance der schon im Mittelalter im Abendland weit verbreitete LEDERSCHNITT. Hier wird das durch Sieden aufgeweichte Leder [daher CUIR BOUILLI], welches getrocknet eine widerstandsfähige Härte gewinnt, zumeist durch eine Kombination verschiedener Techniken reliefmäßig behandelt — durch Schneiden und Unterlegen, Treibarbeit, Punzierung und Stempelpressung. Bei



Abb. 374: Medici-Einband in venezianischer Art. 15. Jahrh.

der dunklen, schwarzen Färbung des Leders ist die künstlerische Wirkung derartiger Arbeiten oft der Bronze vergleichbar. Die Dekoration wird zumeist durch Ornamente bestritten, doch finden sich auch figürliche Darstellungen von höchster Feinheit. Als das vielleicht hervorragendste Beispiel aus der Frührenaissance sei die Schwertscheide des Cesare Borgia im South Kensington-Museum genannt mit der Darstellung eines Venusopfers auf der Vorderseite und der schönen, für das Künstlerbewußtsein der Renaissance bezeichnenden Inschrift: materiam superabit opus. Trotz der hohen technischen Vollendung, die der Lederschnitt erreichte, scheint er nur ausnahmsweise für selbständige, bildmäßige Reliefdarstellungen verwendet worden zu sein. Das hervorragendste Beispiel ist ein Madonnenrelief im Musée Cluny, offenbar eine florentinische Arbeit vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. □

Unter den italienischen Lederarbeiten verdienen besondere Beachtung die BUCHEINBÄNDE. Zwar sind auch unter den italienischen Renaissanceeinbänden einige wenige Prunkstücke, die als Schaustücke nach Art mittelalterlicher Prachteinbände anzusehen sind, erhalten, mit reicher Goldschmiedearbeit, Niello und Email [z. B. die Grimani-Einbände in Venedig und Berlin], und auch Einbände aus farbigem Samt mit Silberbeschlägen waren beliebt; aber von größerer Bedeutung ist die Ausgestaltung, die der übliche Ledereinband seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erfuhr, um den mittelalterlichen Einband mit seinen schwerfälligen Holzdeckeln völlig zu verdrängen. Das Zusammentreffen der privaten Bücherliebhaberei und der Verlegertätigkeit führte dazu, daß der Ledereinband, ohne seine praktische, handliche Brauchbarkeit zu verlieren und ohne zu einem eigentlichen Prunkstück zu werden, zu einem Gegenstand bewußter künstlerischer Pflege wurde, deren Ziel eine bisher unbekannte Vereinigung des Gebrauchszwecks mit höchster Eleganz ist. Der künstlerische Charakter des italienischen Ledereinbandes der Frührenaissance wird vor allem durch zwei Elemente bestimmt: die Übersiedelung deutscher Buchdrucker nach Italien, die mit der neuen Erfindung zugleich die in Deutschland bei den Einbänden

üblichen Dekorationstechniken einführten, — vor allem die Musterung mit ornamentalen Teilstempeln. Von größerer Wichtigkeit wurde jedoch das Vorbild der kostbaren orientalischen Bucheinbände und verwandter Lederarbeiten. So sind uns unter den italienischen Ledereinbänden eine Reihe hervorragender Beispiele erhalten, die offenbar als Arbeiten orientalischer Lederarbeiter, die in Venedig ansässig waren, anzusehen sind: Ziereinbände in sarazenischer Technik von wunderbarer Feinheit, mit verschiedenfarbigem, durchbrochen ausgeschnittenem Leder das auf den Grund aufgeklebt ist [Einbände aus der Bibliothek des Königs Mathias Corvinus, 1458—1490 — sog. 'Corvinen' — und des Verlegers Ugelheimer, gest. 1489, in Gotha]. Auch die Vergoldung mit Blattgold bei heißen Stempeln, für die sich die ältesten europäischen Beispiele unter den 'Corvinen' finden, und die Dekoration durch Lackmalerei ist aus dem Orient zuerst nach Venedig verpflanzt worden. Stilistisch äußert sich der orientalische Einfluß in den Ornamentmotiven: dem etwas schweren Flechtwerk, das besonders für das fünfzehnte Jahrhundert charakteristisch ist, und den verschiedenen Formen des mauresken Rankenwerks. Man sieht die italienischen Einbände mit überwiegenden orientalischen Ornamentmotiven zumeist als venezianische Arbeiten an; doch dürften die orientalischen Motive sich bald allgemein verbreitet haben. Z. B. sind derartige Einbände auch aus mediceischem Besitz nachweisbar, deren Entstehung in Florenz anzunehmen ist [siehe Abb. 374]. Seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wird — auch wieder unter orientalischem Einfluß, aber entsprechend dem allgemeinen Stilgefühl — die Teilung des Spiegels, die Herausarbeitung des Mittelfeldes immer bewußter, wobei die Ornamentik, die auch hier seit der Mitte des Jahrhunderts die 'sansovinesken' Formen annimmt, eine mehr gliedernde Funktion erhält und das

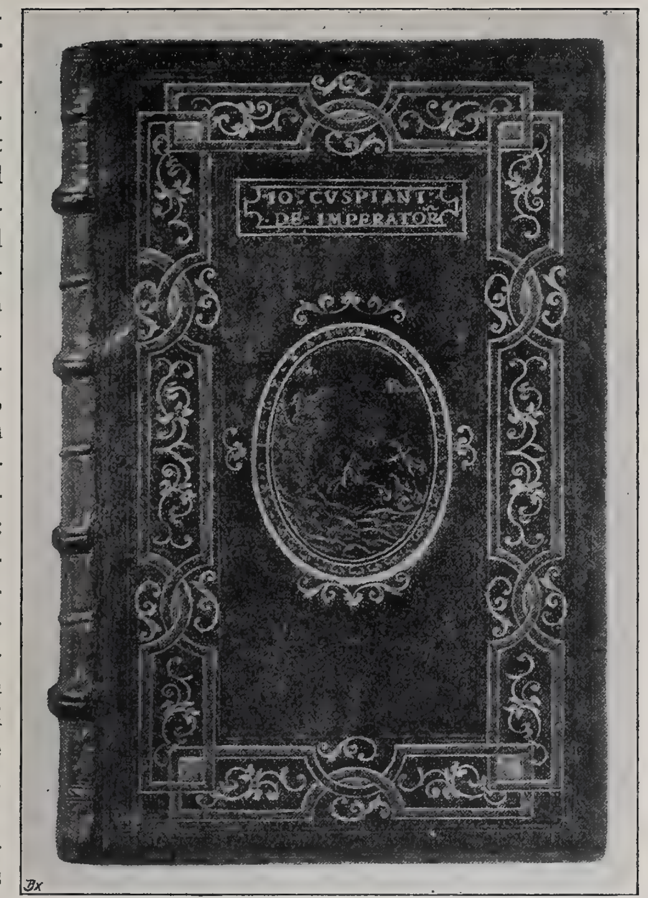


Abb. 375: Einband für Demetrio Canevari. Paris, Nationalbibliothek



□ Abb. 376: Puttenfries von dem Bronzegitter Abb. 377 □

Material selbst mehr zur Wirkung kommt. Figurale Motive spielen gerade bei den italienischen Ledereinbänden nur ausnahmsweise eine Rolle. Doch findet sich in Blindpressung schon unter den Corvinen das Porträt des Königs nach einer Medaille, unter den Einbänden Ugelheimers Abdrücke römischer Kaisermünzen. Hierher gehören dann im sechzehnten Jahrhundert die sog. CAMEO-BÄNDE, die auf der Mitte der Spiegel ein eingepreßtes Medaillon mit mythologischer Darstellung nach antiken Kameen oder Renaissanceplaketten zeigen. Diese Dekoration zeigen u. a. die Einbände aus der Bibliothek des Arztes Canevari [CANEVARI-EINBÄNDE]. [Abb. 375]. Die Entwicklung des kunstvollen italienischen Bucheinbandes knüpft im wesentlichen an die Einbände an, die der Verleger Aldus Manutius den Büchern, besonders den Klassikerausgaben, seiner Offizin gab. In ihrer typischen Form bleibt bei diesen sog. ALDINEN der Spiegel frei, um das Titelschild klar hervortreten zu lassen, und wird gerahmt durch klare Goldlinien, zu denen besonders in den Ecken diskrete Blätter- und Blütenstempel treten. Die Linien, die die Rahmung und Teilung bestimmen, ergeben allmählich ein kompliziertes System von sich durchflechtenden geraden und geschwungenen Bändern [entrelacs], die gern durch Farben hervorgehoben werden. Da man die Namen der Meister dieser Einbände nicht kennt, bezeichnet man sie nach dem Namen ihrer Besitzer. So sind besonders berühmt die Einbände aus der Bibliothek des JEAN GROLIER, eines französischen Diplomaten und Finanzmannes [1479—1565], der 1510—1530 in Mailand ansässig war, und die etwas jüngeren aus dem Besitz des Bibliophilen THOMAS MAIOLI. Kunstgeschichtlich kann man weder die Grolier- noch die Maioli-Einbände als eine einheitliche Gruppe betrachten, und nur ein kleiner Teil dieser Einbände ist als italienische Arbeit anzusehen, während sie der Mehrzahl nach französisch sind und darum erst später besprochen werden sollen. □

DIE METALLARBEITEN □

Die hervorragendste Stellung unter den kunstgewerblichen Metallarbeiten der italienischen Renaissance gebührt der BRONZE. Allerdings dürfte auch kein zweites Gebiet des italienischen Kunstgewerbes so schwer zu trennen sein von der allgemeinen Geschichte der italienischen Kunst wie dieses. Nicht nur, daß fast alle großen italienischen Bildhauer, die die Bronze bevorzugten, neben ihren plastischen Arbeiten kunstgewerbliche Werke schufen, und es oft gar nicht zu

entscheiden ist, inwieweit die erhaltenen Werke der Bronzekleinplastik als Teile kunstgewerblicher Geräte anzusehen sind, — ein systematischer, kurzer Überblick wird besonders noch dadurch erschwert, daß auch die kleineren, eigentlich kunstgewerblich tätigen Meister vielfach zugleich als Goldschmiede, Stempel- und Gemmenschneider usw. tätig waren. □



Abb. 377: Bronzegitter in der Capella della Cintola. Prato, Dom

Daß der monumentale Charakter der Bronze dem Stilgefühl der italienischen Renaissance besonders entgegenkam, ist ohne weiteres erklärlich, und bei dem gegebenen Zusammenhang mit dem Kunstschaffen der großen Meister bedarf es kaum eines Beweises, daß auch die Entwicklung dieses Kunstzweiges von FLORENZ ihren Ausgang nahm. Hier mußte die langjährige Tätigkeit der beiden Meister, die die Begründer der Renaissanceplastik sind, LORENZO GHIBERTI und DONATELLO, auch die kunstgewerbliche Tätigkeit der Gießhütten, mit denen sie in Verbindung standen, notwendig beeinflussen. Von Ghiberti wären in diesem Zusammenhange, abgesehen von den Türumrahmungen seiner Baptisteriumstüren, zwei große Reliquienkästen im Dom und Nationalmuseum in Florenz zu nennen, während von Donatello wenigstens eine eigentlich kunstgewerbliche Bronzearbeit erhalten ist: die Spiegelkapsel der Martelli im South Kensington-Museum mit den Halbfiguren eines Satyr und einer Bacchantin. Das Relief mit seiner wunderbar scharfen Ziselierung ist hier belebt durch Einlagen von Gold und Silber. Als die wichtigsten Meister der jüngeren Generation der Florentiner Bronzebildner in der Frührenaissance sind vor allem BERTOLDO, Donatellos Schüler und eigentlicher Nachfolger, ANTONIO POLLAIUOLO und ANDREA VERROCCHIO zu nennen. Während der Bronzeguß in SIENA, trotz der Arbeiten eines Vecchietta, Francesco di Giorgio, Cozzarelli, der Familie Turini, für die Geschichte des Kunstgewerbes nur geringe Bedeutung hat, gewinnt in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts neben Florenz die Führerrolle auf diesem Gebiete: PADUA. Hier hatte Donatello zehn Jahre lang gearbeitet [1443—1453] und eine Schule begründet, deren Hauptmeister BELLANO und dessen Nachfolger ANDREA BRIOSCO, gen. RICCIO, sind. Das wichtigste Absatzgebiet der pa-



Abb. 378: Türklopfer von Giovanni da Bologna im Kunstgewerbemuseum zu Berlin

duanischen Bronzearbeiten war natürlich VENEDIG; doch entwickelt sich hier seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine selbständige, heimische Produktion, die in der Hochrenaissance die größte Bedeutung gewinnt. [Die bekanntesten venezianischen Gießer sind Simone, Pietro Campanato und Alberghetti.] Die Hauptwerke der dekorativen venezianischen Bronzeplastik der Frührenaissance sind die drei Flaggenhalter auf dem Markusplatz von ALESSANDRO LEOPARDI [gest. 1522/3]; für die kunstgewerbliche Bronzearbeit Venedigs in der Hoch- und Spätrenaissance wurde vor allem die Tätigkeit SANSOVINOS und VITTORIAS bedeutungsvoll, während in Florenz und Mittelitalien, abgesehen von Sansovino, der Einfluß des GIOVANNI DA BOLOGNA, BENVENUTO CELLINI, VINCENZO DANTI den Stil bestimmt.

Vor der Betrachtung des beweglichen Bronzegeräts seien wenigstens die wichtigsten Gattungen monumentaler Dekorations- und Gebrauchsstücke genannt, deren Herstellung aus Bronze beliebt war. Die berühmten BRONZETÜREN [von Ghiberti und Luca della Robbia in Florenz, Filarete in Rom, Giovanni da Bologna in Pisa, Sansovino in Venedig] gehören so unmittelbar der Geschichte der Plastik an, daß an sie hier nur erinnert werden sollte; und das gleiche gilt für die eigentlich monumentalen kirchlichen Inventarstücke, vor allem Tauf- und Weihwasserbecken, die übrigens gegenüber den marmornen und steinernen Arbeiten dieser Gattung der Zahl nach wesentlich zurücktreten. Zu erwähnen sind hier aber die KAPELLENGITTER, obwohl auch sie wenigstens im fünfzehnten Jahrhundert nur ausnahmsweise aus Bronze, sondern zumeist aus Eisen hergestellt wurden. Das hervorragendste Bronzegitter dieser Art befindet sich im Dom zu Prato [Abb. 376 und 377] — eine Arbeit des florentinischen Goldschmiedes BRUNO DI SER LAPO MAZZEI [1444] mit den etwas jüngeren reizvollen Puttenfriesen von PASQUINO DI MATTEO [um 1460]. Auch die Fackel- und Standartenhalter, die an den toskanischen Palästen noch erhalten sind, wurden zumeist aus Eisen gearbeitet, doch sind besonders in Siena auch einige Bronzeexemplare erhalten. Von größter Be-



□ Abb. 379: Bronzeleuchter von 1468 □



□ Abb. 380: Bronzeleuchter um 1550 □

deutung sind dagegen die bronzenen TÜRKLOPFER, die im sechzehnten Jahrhundert die freiesten Formen annahmen und in der Kombination figuraler und dekorativer Elemente zu den erfindungsreichsten, künstlerisch wertvollsten Erzeugnissen der Bronzeplastik gehören. Die mittelalterliche Ringform wird durch einen bewegten, volutenförmigen Umriß ersetzt; daneben bleibt aber auch die anspruchlosere Kolbenform in Gebrauch. Die hervorragendsten venezianischen Werke dieser Gattung gehören in den Kreis des Sansovino, die florentinischen in den des Giovanni da Bologna und Cellini [vgl. Abb. 378]. □

Unter den selbständigen Bronzegeräten stehen an erster Stelle die großen KANDELABER für kirchlichen Gebrauch. Die antike Grundform wird durch eine phantasievolle Verbindung von Baluster- und Vasenformen, die den Lichtteller tragen, variiert. Die ausladende Basis mit drei- oder viereckigem Grundriß, am

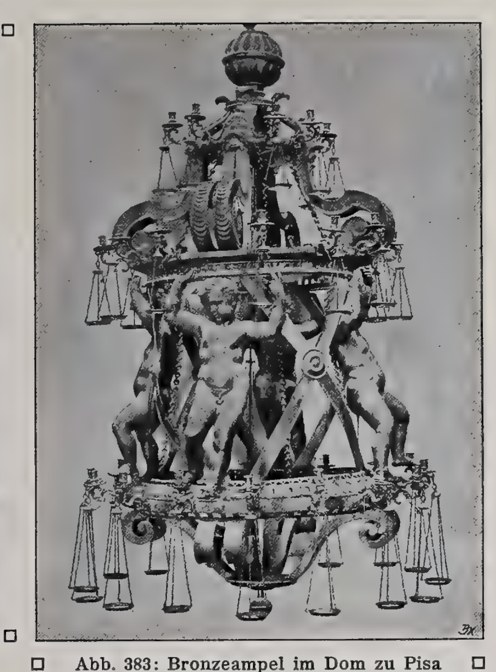


Abb. 381: Riccio, Bronzekandelaber in Padua, Santo

Anfang der Entwicklung glattwandig, wird seit dem 16. Jahrhundert volutenförmig geschweift und gern auf Löwenklauen gestellt. Der künstlerische Reiz dieser italienischen Kandelaber, die schließlich selbst ein Bestandteil der Renaissanceornamentik, besonders bei Hochfüllungen, wurden, beruht oft weniger in einer klaren Tektonik, als in der geistvollen Eleganz des Aufbaues, dem guten Verhältnis, in dem die plastische Masse der einzelnen Teile zu ihrem aufstrebenden, nach oben sich verjüngenden Umriß steht. Kleine Zierfiguren, Reliefs, Fruchtgehänge, Puttenköpfe bereichern bei besonders vornehmen Exemplaren die Wirkung und dienen vor allem zur Belebung und Vermittlung der einzelnen Teile, aus denen der Aufbau sich zusammensetzt. Ein besonders frühes, noch einfaches Exemplar veranschaulicht Abbildung 379 — eine florentinische Arbeit vom Jahre 1468 im Berliner Kunstgewerbemuseum, den Hochrenaissancetypus ein Beispiel aus London [Abb. 380]. Der berühmteste Kandelaber der paduanischen Schule ist Riccios Meisterwerk [Abb. 381] im Santo zu Padua [1507—16], so vielgliedrig und reichhaltig in den Dekorationsmotiven, daß es sich empfiehlt, als Gegenbeispiel wenigstens einen strengeren paduanischen Kandelaber aus früherer Zeit zu nennen, den das Ashmolean-Museum zu Oxford in der an Bronzen besonders reichen Fortnum-Sammlung besitzt. Besonders schöne Bronzekandelaber aus der Hochrenaissance, die sich noch an Ort und Stelle befinden, sind vor allem in Venedig [Andrea Bresciano] und in der Certosa zu Pavia erhalten. Aus Padua und Venedig stammen auch die meisten der kleineren Leuchter, die auf einem breiten Ringfuß einen verhältnismäßig kurzen Balusterschaft mit zylinderförmiger Tülle tragen, die einzelnen Teile mit Blattwerk, Ranken und Gehängen belebt. Dieser Typus, den Abbildung 382 veranschaulicht, ist nicht nur in der Kirche, sondern auch im häuslichen Gebrauch nachweisbar.



□ Abb. 382: Bronzeleuchter, Florenz □



□ Abb. 383: Bronzeampel im Dom zu Pisa □

Neben den Kandelabern sind unter dem kirchlichen Bronzegerät vor allem die Postamente für die Altarkreuze zu nennen, deren Form etwa der Basis eines Kandelabers entspricht. Die großen italienischen Kirchenschätze besitzen noch hervorragende Beispiele dieser Gattung; aus außeritalienischen Sammlungen sei besonders der venezianische Kreuzfuß im Wiener Hofmuseum von 1567 genannt. Gegenüber den zahlreich erhaltenen Kandelabern sind BRONZEAMPELN nur in ganz wenigen Exemplaren nachzuweisen; das bedeutendste Stück derart befindet sich im Dom zu Pisa mit vier lebendig bewegten Putten als Stützfiguren, offenbar eine florentinische Arbeit unter dem Einfluß des Giovanni da Bologna [Abb. 383]. Im übrigen spielt für das kirchliche Gerät die Bronze vor allem die Rolle des Ersatzmaterials für die kostbarere Gold- und Silberarbeit, deren Wirkungen sie durch Vergoldung und Überwiegen der Treibarbeit an Stelle des Gusses in solchen Fällen unmittelbar nachahmt. Das bedeutendste Stück dieser Art aus der Frührenaissance veranschaulicht das Ciborium von Giovanni delle Bombarde in der Kirche Fontegiusta zu Siena [Abb. 384]. □

Neben den weltberühmten Werken der figürlichen Großplastik bildet den Hauptruhm der italienischen Bronzekunst die Herstellung dekorativer Gebrauchsstücke für das Haus. Die vollendete Beherrschung des Figürlichen und Dekorativen, die Sicherheit der Technik, vor allem die ungemein reiche, oft kapriziöse und sogar gewagte Erfindung, die von einer stets lebendigen Phantasie getragen ist, interessante Beziehungen zur Antike, dazu die Schönheit des Materials, dessen Wirkung durch schwarzen Lacküberzug, Vergoldung und andere Mittel in verschiedenster Weise nuanciert wird, reihen diese Arbeiten heute unter die gesuchtesten und am

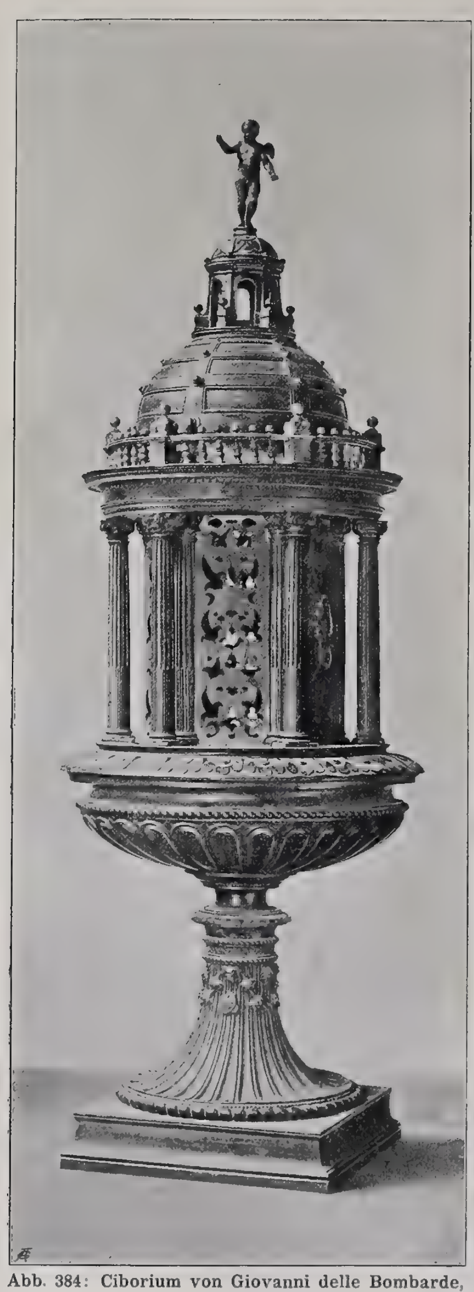
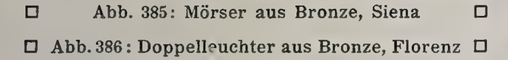


Abb. 384: Ciborium von Giovanni delle Bombarde, Siena, Fontegiusta

höchsten bezahlten Erzeugnisse des alten Kunstgewerbes. Der künstlerische Charakter des italienischen Bronzegerätes läßt die große Masse der Produktion auf die Florentiner und vor allem Paduaner Werkstätten unter dem Einfluß Donatellos und seiner Schüler bestimmen; dazu treten im sechzehnten Jahrhundert Arbeiten von ausgesprochenem venezianischen Charakter. Die wichtigsten Gattungen des Bronzegeräts sind KÄSTCHEN, HANDGLOCKEN, MÖRSER [mortaio, Abb. 385], LEUCHTER [Abb. 386], LAMPEN nach antiker Art, und vor allem TINTENFÄSSER, bei denen der feste architektonische Aufbau besonders oft aufgegeben wird zu gunsten freierer Erfindungen, wo menschliche Figuren, Fabelwesen oder Tiere in phantastischer Weise den Tintenbehälter tragen. Häufig überwiegt bei diesen Arbeiten das Interesse an der figürlichen Darstellung derartig, daß sie mit besserem Rechte als Erzeugnisse der Kleinplastik, als des eigentlichen Kunstgewerbes angesehen werden dürfen. Satyre oder Nymphen ruhen an einer Schale oder Muschel, die als Tintenbehälter dient, oder tragen in den Armen den Behälter für das Öl oder die Tülle für die Kerze [siehe Tafel], und vor allem sind es die naturalistischen Erzeugnisse der Tierplastik, unter deren bizarrer Erscheinung derartige Gebrauchszwecke verborgen sind; ein hockender Frosch mit offenem Maule, ein Fabelwesen mit weitaufgerissenem Rachen dient als Tintenfaß. Außer den genannten Gerättypen sind noch besonders vasen- und schalenförmige Behälter zu nennen, vor allem die seltenen großen kreisrunden HENKELSCHALEN auf erhöhtem Fuß, die als Kühlgefäße [rinfrescatoio] dienten [siehe Tafel]. Ferner BRONZERAHMEN für Kußtafeln, Hausaltärchen, kleine WEIHWASSERBECKEN





□ Abb. 385: Mörser aus Bronze, Siena □

□ Abb. 386: Doppelleuchter aus Bronze, Florenz □



[ein besonders schönes, florentinisches Beispiel aus der Hochrenaissance im Berliner Kunstgewerbemuseum veranschaulicht Abb. 390], Bekrönungen und Teile von Zimmerfontänen u. a. m. Unter den BRONZESPIEGELN ist der berühmteste als Arbeit Donatellos bereits genannt worden, dem als weiteres Beispiel aus der Frührenaissance der schildförmige Strozzispiegel in Oxford [aus der an Bronzen besonders reichen Sammlung Fortnum] mit der Profilbüste des Besitzers auf der Rückseite zugefügt sei, — eine hervorragende florentinische Arbeit um 1460. Häufiger, wenn auch selten, sind bronzene Standspiegel aus dem sechzehnten Jahrhundert erhalten. Die vornehmsten und umfangreichsten Bronzegeräte des italienischen Haushaltes sind die stets paarweise gearbeiteten KAMINBÖCKE [ALARI], deren typischer Aufbau kandelaberartig gehalten ist, mit figürlichen Gestalten am Sockel und als Bekrönung. Die hervorragendsten Beispiele besitzt das Nationalmuseum in Florenz [vgl. Abb. 387 und 388], ein durch die Künstlerbezeichnung [Josepho de Levi in Verona mi fece] merkwürdiges Paar aus der Spätrenaissance das South Kensington Museum. □

Daß abgesehen von den Bronzegeräten auch die erhaltenen BRONZESTATUETTEN ursprünglich vielfach eine kunstgewerbliche Bestimmung hatten, ist bereits gesagt worden. Doch gewinnt die Bronzestatuette noch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts durch die Tätigkeit Bertoldos eine selbständige Bedeutung als dekorativer Zimmerschmuck, vor allem im Gefolge des beginnenden Sammlerwesens und des wachsenden Interesses an der Antike, als handliche und verhältnismäßig wohlfeile Reproduktion berühmter antiker Bildwerke. Wie die italienische Bronzestatuette auf ein Grenzgebiet zwischen Plastik und Kunstge-



□ Abb. 387: Kaminbock. Florenz, Nationalmuseum □

werbe führt, so überwiegt auch bei den Erzeugnissen der RELIEF-KLEINPLASTIK der Renaissance das allgemeine künstlerische Interesse über das kunstgewerbliche. Dies gilt zunächst für die sog. PLAKETTEN, d. h. kleine Bronzereliefs mit zumeist antikischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen, aber auch biblischen und legendarischen Inhalts, die als Beschläge und Bestandteile von Geräten, Möbeln, Waffen [Degenknöpfe] dienten, ferner als kostümliche Schmuckstücke, die besonders an den Hüten, Gürteln und Mänteln getragen wurden. Die Plaketten mit antikischen Motiven bilden vielfach antike Gemmen und Kameen in freier Weise nach; die Plaketten mit religiösen Darstellungen dienten zumeist als KUSSTAFELN [pace] und wurden als solche oft mit dem zugehörigen Rahmen zusammengegossen. Die bekanntesten Meister der italienischen Plakette, die zumeist auch als Goldschmiede, Stempel-, Münzen- und Gemmenschneider tätig waren, sind RICCIO, ULOCRINO, ENZOLA, GIOVANNI FIORENTINO, Cristoforo Foppa, gen. CARADOSSO [gest. 1527], ANTONIO DA BRESCIA, GIOVANNI DELLE CARNIOLE, der sog. Meister der Orpheussage, MODERNO, P. J. Alari, gen. ANTICO, VALERIO BELLI VICENTINO, GIOVANNI BERNARDI. □

Noch geringer als bei den Plaketten ist der Zusammenhang mit dem Kunstgewerbe bei dem berühmtesten Zweige der italienischen Kleinplastik, der MEDAILLE. Die italienische Medaille der Frührenaissance gehört zu den eigenartigsten und vollendetsten Äußerungen der italienischen Kunst, und hat als solche ein so eingehendes Studium gefunden, daß ihre Geschichte in diesem Zusammenhange kaum erwartet werden dürfte und als wichtiges Kapitel aus der Geschichte der italienischen Plastik an dieser Stelle nur gestreift werden kann. Die italienische Medaille, soweit sie eine selbständige künstlerische Bedeutung hat, ist nicht mit Stempeln geprägt, sondern GEGOSSEN, regelmäßig in Bronze, nur ausnahmsweise in Gold und Silber; gelegentlich kommen auch Bleiabgüsse vor. Durch das Gußverfahren, die Herstellung des Modells in dem bildsamen Wachs oder Ton, nach dem die Sandform hergestellt wurde, sind der gegossenen Medaille viel größere und feinere Ausdrucksmöglichkeiten gegeben, als der geprägten Medaille, der

etwas Mechanisches anhaftet, da die Technik des Stempelschnitts einer freien künstlerischen Ausdrucksweise die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Der hervorragende Wert der gegossenen Frührenaissancemedaillen, die Größe und Sicherheit der Charakteristik in den Profilporträts der Schauseite, die sinnige, geistreiche und poetische Erfindung des Revers, das Geschick der Komposition, die Klarheit in der Durchbildung der Typen und ihre Anordnung in der die Darstellung begleitenden Schrift, — das ist so oft gerühmt worden, daß hier nicht besonders darauf hingewiesen zu werden braucht. Die gegossene, italienische Medaille ist bald nach 1440 entstanden und als Schöpfung eines der bedeutendsten Künstler der Frührenaissance anzusehen, des Malers VITTORE PISANO, genannt PISANELLO [gest. 1451]. Im Gegensatz zu fast allen anderen Kunstzweigen spielt in der Geschichte der Medaille, die ja ein rechtes Produkt der Ruhmliebe ist, das republikanische Florenz nicht die Rolle, wie die kleineren Herrschersitze, vor allem Oberitaliens [Ferrara, mit dem Hof der Este, Mantua mit den Gonzaga, Mailand mit den Sforza], ferner Rimini, Urbino, Faenza, und schon in früher Zeit Neapel mit der Dynastie der Anjou. Die wichtigsten, hauptsächlich für diese Fürstengeschlechter tätigen Nachfolger Pisanellos sind MATTEO DEI PASTI, ANTONIO MARESCOTO, SPERANDIO MANTOVANO. In Bologna waren FRANCESCO FRANCIA, in Venedig neben den beiden größten Malern der Stadt, GIOVANNI und GENTILE BELLINI, GIOVANNI BOLDU, PAOLO DA RAGUSA, GUIDIZZANI als Medailleure tätig; in Florenz vor allem BERTOLDO, der Meister der früher fälschlich dem Pollajuolo zugeschriebenen Medaillen, BENEDETTO DA MAJANO, NICCOLO DI FORZORE SPINELLI. Im sechzehnten Jahrhundert verdrängte die Prägung die gegossene Medaille, und nahm ihr hierdurch den hervorragenden künstlerischen Wert, den sie im fünfzehnten Jahrhundert beansprucht. Die Prägung der Medaillen wurde außer in Rom zuerst in Venedig durch die Tätigkeit des Stempelschneiders Vittore Gambello, gen. CAMELIO, allgemein.



□ Abb. 388: Kaminbock. Florenz, Nationalmuseum □

EISEN □

Werke von geringerer künstlerischer Eigenart und Freiheit, aber von hoher Technik und kräftigem Charakter sind uns unter den EISENARBEITEN erhalten.





Abb. 389—391: [Links und rechts] Zwei eiserne Fackelhalter vom Palazzo Magnifico in Siena. [Mitte] □ Weihwasserbecken in Bronze aus dem Palazzo Strozzi, Florenz □

Da Beschläge in dem italienischen Mobiliar, abgesehen von einigen Truhen aus der Übergangszeit, keine Rolle spielen, konnte dieser Zweig der Eisenarbeit, der in den Ländern nördlich der Alpen zu so hoher Blüte kam, sich hier nicht entwickeln. Auch die eisernen GITTER, die besonders in florentinischen, sienesischen und lombardischen Kirchen als Kapellengitter vorkommen, haben keine hervorragende Bedeutung, sondern reproduzieren zumeist die üblichen Formen des Trecento mit aneinander gereihten paßförmigen Gliedern zwischen den Stäben, die das Gerüst des Gitters bilden. Die hervorragendsten und eigenartigsten Eisenarbeiten der Renaissance findet man dagegen als Außendekoration der toskanischen Paläste: die Glockenzüge und vor allem die wuchtigen, phantastisch bewegten Arme, die einen Ring halten, und zumeist als FACKEL- und STANDARTENHALTER dienten [vgl. Abb. 389, 391], aber auch in anderer Weise, besonders bei festlichen Gelegenheitsdekorationen, benutzt wurden. Zum Beispiel tragen sie auf einem Truhenbild aus der Werkstatt Botticellis grüne Zweige und Bäumchen nach Art unserer Pfingstbäume! Für diese Arme war ebenso wie für die selteneren ECKLATERNEN das Schmiedeeisen vor der Bronze bevorzugt. Die schönsten derartigen Ecklaternen befinden sich am Palazzo Strozzi in Florenz [vgl. Abb. 392], nach dem Modell von Benedetto da Majano, ausgeführt von Niccolo Grosso, genannt CAPARRA. Es ist zu bewundern, wie bei aller Eleganz und Leichtigkeit der monumentale, einfache Charakter, der für derartige Arbeiten, die zum Schmuck der gewaltigen Rustikaarchitektur dienten, notwendig war, stets gewahrt wurde. 'Es ist, als ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eisenwerk hinein', so charakterisiert Burckhardt die Wirkung dieser Arbeiten. In der inneren Ausstattung des italienischen Hauses spielt das Eisen nur eine Rolle als Kamingerät, Feuerzangen usw., obgleich es natürlich auch sonst für unmittelbar praktisches Gerät gebraucht wurde; z. B. besitzt das South Kensington Museum zwei floren-







[OBEN] SCHREIBZEUGE AUS BRONZE
[UNTEN] BRONZEKÜHLER · FLORENZ



Abb. 392: Laterne am Palazzo Strozzi, Florenz

tinische Eisenständer aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die als Träger für die üblichen großen Wasserbecken dienten. Bei all diesen Eisenarbeiten bewegt sich die künstlerische Ausstattung aber nur in den bescheidensten Grenzen. □

Den eigentlichen Schmiedearbeiten stehen gegenüber die Zierarbeiten aus Eisen, bei denen TREIBARBEIT, ÄTZUNG, und vor allem die TAUSCHIERUNG mit Gold- und Silbereinlagen die Wirkung bestimmt. Diese Techniken wurden durch die spanischen und mailändischen WAFFENSCHMIEDE, in den fürstlichen Prunkrüstungen und Schilden, die die großen Waffensammlungen besitzen [häufiger erhalten einzelne Teile, Schildbuckel usw.], zur höchsten Entfaltung gebracht und seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auch auf das häusliche PRUNKMOBILIAR übertragen. Vor allem sind hier die mit derartigen Eisenreliefs beschlagenen MAILÄNDISCHEN KABINETTSCHRÄNKE zu nennen, die besonders die Londoner und Mailänder Sammlungen und das Hofmuseum in Wien besitzen. Als schönstes Stück sei der Wiener Kabinettschrank von GIUSEPPE DE VICIS [1567] genannt; als Beispiel anderer Möbelgattungen der prächtige Spieltisch aus der Soltykoff-Hamilton-Sammlung und ein großer Standspiegel im South Kensington Museum, von kleineren Geräten eine Paxtafel mit der Darstellung der Pieta im Poldi-Pezzoli Museum zu Mailand. Kleinere tauschierte Eisenarbeiten ohne Reliefschmuck, zumeist nur mit feinen Ranken und Arabesken, wurden außer in Spanien und Mailand besonders in Venedig gearbeitet. Als charakteristisch wäre neben einigen Messergriffen ein eleganter Bügel nebst Schloß von einer verlorenen Leder[?]-Tasche zu nennen, der im Kastell zu Mailand aufbewahrt wird. Erwähnt sei hier auch die elegante tauschierte Schere aus der Sammlung Spitzer im Österreichischen Museum. □

Durch die Beziehungen zum Orient, die Künstlerbezeichnungen und die Wappen der Besitzer läßt sich noch für eine besondere Gattung von Metallarbeiten VENEDIG als Heimat feststellen. Das VENEZIANISCH-ORIENTALISCHE METALLGERÄT spielte in dem venezianischen Haushalt eine große Rolle, wie man sowohl aus den Denkmälern, wie aus den Inventaren belegen kann. Es sind Arbeiten aus vergoldetem Kupfer und messing- oder bronzeartigen Legierungen [rame, stagno], die durch Gravierung und Silbereinlagen [die heute meist ausgefallen sind] in sarazenischem Geschmack dekoriert wurden. Die häufigsten Geräte derart sind SCHALEN und BECKEN, zumeist kleinen Formats, RÄUCHERBECKEN [PROFUMEGO], halbkugelförmig mit durchbrochenem flachem Scheibendeckel, oder

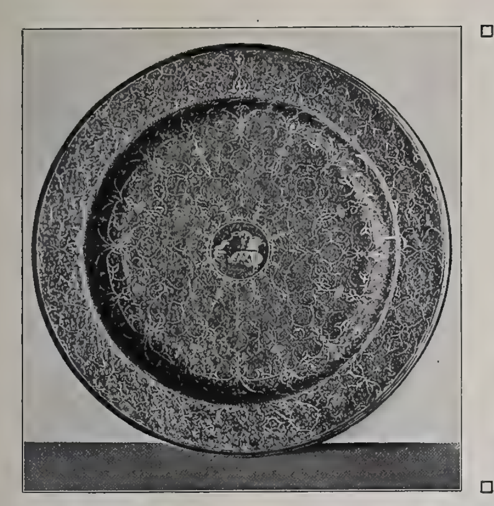
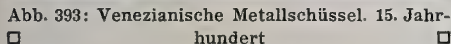



Abb. 393: Venezianische Metallschüssel. 15. Jahrhundert



Abb. 394: Venezianische Messingschüssel, 16. Jahrhundert

in Form einer durchlochten Kugel zum Aufhängen, BISAMÄPFEL [OLDANO], ferner SCHWENKKÜBEL, LEUCHTER, in der bereits erwähnten Form mit niedrigem Schaft und breitem Ringfuß, KANNEN und flache, große SCHÜSSELN. An diesen Schüsseln, die vor allem das Britische Museum in einer charakteristischen Auswahl besitzt, läßt sich die Entwicklung dieser Gattung von Metallarbeiten in Venedig besonders gut verfolgen. Die ältesten Stücke, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind rein orientalisch in Stil und Technik und offenbar von sarazenischen Handwerkern selbst, die in Venedig ansässig waren, gearbeitet [Abb. 393]. Eine solche Schüssel mit [ursprünglich eingelegtem] Flechtwerk im British Museum ist z. B. von einem auch sonst nachweisbaren Mahmud ibn el-Kurdi bezeichnet, eine andere im South Kensington Museum mit erhaltener Tauschierung für eine Veroneser Familie gearbeitet. Neben den orientalischen Handwerkern kommen dann besonders griechische Meister von den Inseln und der Ostküste der Adria in Betracht, die neben den heimischen Meistern, die die Zunft der 'Peltri' bildeten, tätig waren. Gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts dringen immer bestimmter abendländische, speziell gotische Motive in das orientalische Dekorationssystem ein, zum Beispiel: die Schüssel mit dem Wappen der Zen [British Museum], wo neben das orientalische Flechtwerk, wie wir es ähnlich an den Lederarbeiten finden, die gotische Buckelung tritt. Im sechzehnten Jahrhundert wird dann die Gliederung ganz im Sinne der Renaissance gehalten [Schüssel mit Allianzwappen der Capello und Michel in London], die Pflanzenornamentik verdrängt das Flechtwerk, die Gravierung die Einlegearbeit [Abb. 394], und schließlich überwiegen figürliche Motive: Bilder der römischen Kaiser [Querini-Schüssel in London, eine ähnliche in der Liechtenstein-Sammlung] und aus der Mythologie. Als Künstlernamen aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, die wir aus bezeichneten Exemplaren kennen, seien ORAZIO FORTELEZZA aus Sebenico-Dalmatien [London] und NICCOLO RUGINA, ein Grieche aus Korfu [London und Österreichi-

sches Museum, Wien] genannt. Im Zusammenhang mit diesen Arbeiten steht eine Gruppe spezifisch venezianischer Metallgeräte für weltlichen Gebrauch, die sich im Charakter der Goldschmiedekunst nähern, zumeist leicht gearbeitet, vergoldet, mit flacher Arabeskenornamentik. Als das interessanteste Stück dieser Gattung sei eine Nachtlampe im Louvre genannt, zylinderförmig, die Wandungen durchbrochen und durch Pilaster geteilt.



□ Abb. 395: Kreuzfuß aus vergoldeter Bronze □

GOLDSCHMIEDEKUNST □

Gegenüber den italienischen Silberarbeiten der Gotik und denen der deutschen Renaissance tritt die Goldschmiedekunst der Renaissance in Italien an Bedeutung wesentlich zurück, abgesehen von jener berühmten Gattung von Prachtgefäßen aus der Hoch- und Spätrenaissance, die ihrem Wesen nach mehr in das Bereich des Juweliers als des Goldschmiedes im eigentlichen Sinne des Wortes fallen. Allerdings besitzen wir über die Namen der Meister in den einzelnen Schulen aus Urkunden und literarischen Quellen mehr Nachrichten als für irgendein anderes Gebiet des Kunstgewerbes; aber auch auf keinem anderen Gebiet ist gerade von den hervorragenden Werken so viel zugrunde gegangen als auf diesem. Da gerade die bedeutenderen Persönlichkeiten unter den bekannten Meistern zugleich als Bronzegießer, Medailleure usw. tätig waren, sind ihre Namen zum Teil schon in den vorhergehenden Abschnitten genannt. Was wir aus den Quellennachrichten entnehmen können, ist vor allem der außerordentlich große Umfang der Produktion — es sind etwa tausend Meisternamen bekannt! — und das Hervortreten all der Lokalschulen, die wir auch sonst aus der Geschichte der italienischen Kunst kennen, — vor allem FLORENZ, SIENA, BOLOGNA, ferner Perugia, Venedig, Padua, Mailand, dazu die Schule in den Abbruzzen und das Zusammenströmen von Meistern aus ganz Italien in Rom für die päpstlichen Aufträge. Um sich von dem Durchschnitt der Produktion, der in der Qualität entschieden die Höhe der Quantität nicht erreicht, eine Vorstellung zu machen, genügt immerhin noch das besonders in den Kirchenschätzen verstreute, aber nicht gut zugängliche Material. Da es, abgesehen von einigen Schmucksachen, ausschließlich Kirchengeräte sind, die uns aus der Frührenaissance erhalten sind, ist es nicht zu verwundern, daß der Charakter der italienischen Goldschmiedekunst im fünfzehnten Jahrhundert

besonders konservativ erscheint. Dies gilt besonders für die am häufigsten erhaltenen Kelche und Kreuze, die in den Typen und Techniken so eng mit der gotischen Tradition verwachsen sind, daß das wichtigste hierüber bereits in dem vorhergehenden Kapitel über die gotische Goldschmiedekunst gesagt ist [vgl. S. 316 u. ff.]. Die Umformung der typischen Gerätformen des Kirchengeräts im Sinne der Renaissance macht sich besonders geltend in den Knauf- und Schaftbildungen, die die Formen des Zentralbaues mit Kuppel, Laterne und Nischen mit eingestellten Figürchen annehmen; ferner — aber nur sehr allmählich — in der Ersetzung der Paßformen durch das Kreisrund und Voluten. Ganz konsequent werden die Renaissanceformen in der kirchlichen Goldschmiedekunst, sowohl in Italien wie in Spanien und Portugal, erst im sechzehnten Jahrhundert durchgeführt, aber man vermißt durchweg die Freiheit und Schwungkraft, die auf anderen Gebieten den dekorativen Stil der Hochrenaissance genießbar und erziehend macht. Dem Eindringen der Renaissanceformen, dem Streben nach architektonischer Strenge und Klarheit im Aufbau war es günstig, daß gerade in Italien die Kirchengeräte vielfach anstatt aus echtem Material aus vergoldeter und versilberter Bronze hergestellt wurden [vgl. Abb. 395], wobei die hochentwickelten Ziertechniken der Gotik schon frühzeitig beiseite geschoben wurden und eine gewisse Größe und Einfachheit der Behandlung Voraussetzung war. Bestimmter als bei den übrigen Kirchengeräten, besonders den Kreuzen und Kelchen, setzt der neue Stil sich naturgemäß bei den Reliquienbehältern, Monstranzen usw. mit rein architektonischem Aufbau durch. □


Abb. 396: Silbernes Reliquiar des heiligen Bernhard in Siena

Der ungünstige Eindruck, den der Durchschnitt des erhaltenen italienischen Kirchengeräts der Renaissance erweckt, der Eindruck des konservativ-zähen und rückständigen, bedarf der Korrektur durch die Erwägung, daß tatsächlich die führenden Meister der italienischen Kunst, die größten Maler und Bildhauer auf diesem Gebiete tätig waren und aus den Ateliers der Goldschmiede hervorgingen. Aber es ist eine der empfindlichsten Lücken der italienischen Kunstgeschichte, daß derartige Arbeiten von der Hand führender Künstler, die als schöpferische Kunstwerke ersten Ranges anzusehen wären, so gut wie nicht erhalten sind. Am

schmerzlichsten ist hierbei naturgemäß der Verlust der Arbeiten der großen florentinischen Künstler, die die Möglichkeit geben würden, die eigentliche Entstehungsgeschichte des neuen Stils in der Goldschmiedekunst zu verfolgen. Zwar haben wir hier die Silberstatuette des Täufers von MICHELOZZO, das herrliche Silberrelief der Enthauptung von VERROCCHIO, und der Geburt des Johannes von ANTONIO POLLAIUOLO an dem Silberdossale des Florentiner Baptisteriums im dortigen Dommuseum [vgl. Seite 378], — Arbeiten, die zu den bekanntesten Werken Florentiner Plastik gehören; aber von eigentlich kunstgewerblichen Arbeiten dieser Meister wäre nur das große Standkreuz zu nennen, welches auf jenem Dossale steht. Dieses leider nicht ganz intakt erhaltene Silberkreuz mit Emails und getriebenen und gegossenen Figuren ist 1456—1459 entstanden; trotz dieses Datums — und trotz Florenz! — ist das eigentliche Kreuz [von Betto di Francesco Betti] noch halbgotisch in der Formengebung; dagegen zeigt der Untersatz von Antonio Pollajuolo [und Miliano di Domenico Dei] bei geschweifter Basis reine Renaissanceformen mit einem kuppelgekrönten Nischenbau am Schafte. Die aufgelegten Emailplatten, deren Schmelzwerk ausgefallen ist, zeigen nur noch das zarte Relief des Grundes und lassen zum größten Teile die Hand Pollajuolos erkennen, während andere Teile einem der genannten Mitarbeiter gehören, dessen Stil von Fra Filippo beeinflußt ist. Einen weiteren Mitarbeiter des Pollajuolo lernen wir in Francesco di Giovanni kennen, der das Relief mit dem Gastmahl des Herodes am Dossale gearbeitet hat. Die originelle und bestimmte Art, wie die toskanischen Meister der Frührenaissance die Aufgaben der Goldschmiedekunst auch auf dem Gebiet des Geräts zu bewältigen verstanden, kann man besser als in Florenz in Siena verfolgen, wo besonders das Reliquiar des heiligen Bernhardin in der Osservanza, von dem bekannten Bronzebildner Giovanni Turino begonnen, von Francesco d'Antonio vollendet — der Aufsatz später — [vgl. Abb. 396] und das Reliquiar für den Arm Johannes d. T. im Dom, von demselben Francesco d'Antonio 1466 gearbeitet [siehe Tafel], zu nennen sind. □

In der Hochrenaissance liegen die hervorragendsten Leistungen der italienischen Goldschmiedekunst bezeichnenderweise nicht auf seiten des Kirchengeräts, sondern des profanen Luxus- und Prunkgeräts. Allerdings spielen reine Goldschmiedearbeiten hier nicht die größte Rolle, was allerdings wohl mit daran liegt, daß sie in viel ergiebigerer Weise, als die anderen Gattungen der Goldschmiedekunst, von späteren Geschlechtern eingeschmolzen und zu Geld gemacht wurden. Den wichtigsten Typus derartiger Arbeiten stellen die Prunkkannen und Schüsseln mit kräftigem Reliefschmuck unter dem Einfluß Sansovinos und Michelangelos dar. Ein hervorragendes Beispiel bietet die kürzlich für das Berliner Kunstgewerbemuseum erworbene Kanne mit Schüssel, für die Grafen Citadella Vigodarcere in Padua gearbeitet [Abb. 397]. Ähnliche Arbeiten, mit oft feiner Umrißform, aber kleinlicher, unreiner im Ornament und überladen in der Wirkung, wurden in Portugal gearbeitet; ein charakteristisches Beispiel besitzt u. a. die Wallace-Collection [siehe Tafel]. Im übrigen ist an eigentlichem Tafelsilber wenig erhalten, trotz des großen Luxus, der im sechzehnten Jahrhundert bei den Fürsten und der römischen Geistlichkeit hiermit getrieben wurde. Künstler, deren Tätigkeit grade auf diesem

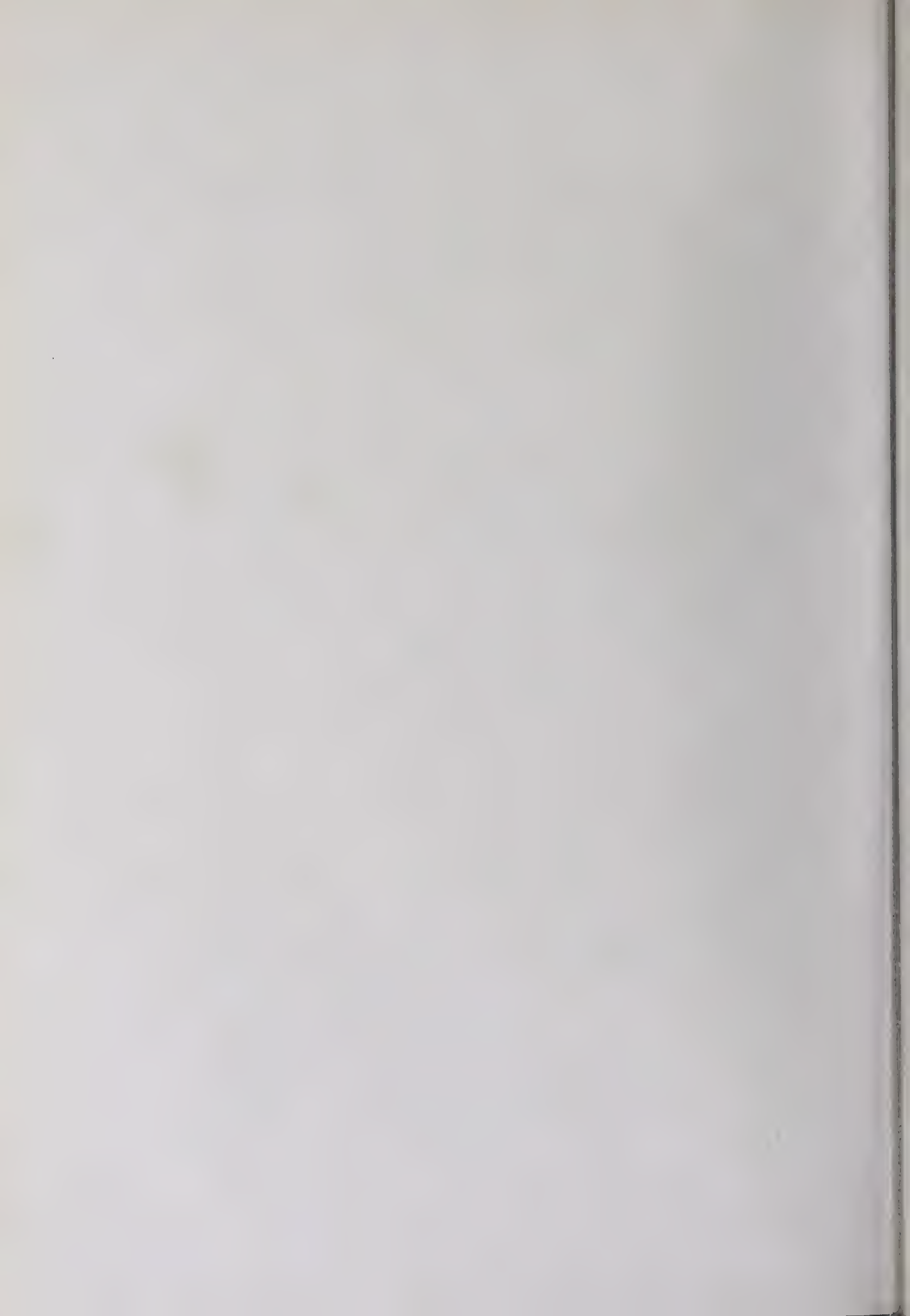




PORTUGIESISCHE KANNE UND SCHÜSSEL
AUS SILBER · LONDON, SAMMLUNG WALLACE









SILBERNER RELIQUIENBEHÄLTER
AUS DEM DOMSCHATZ ZU SIENA




□ Abb. 397: Goldene Kanne und Schüssel aus Padua, im Kunstgewerbemuseum zu Berlin □

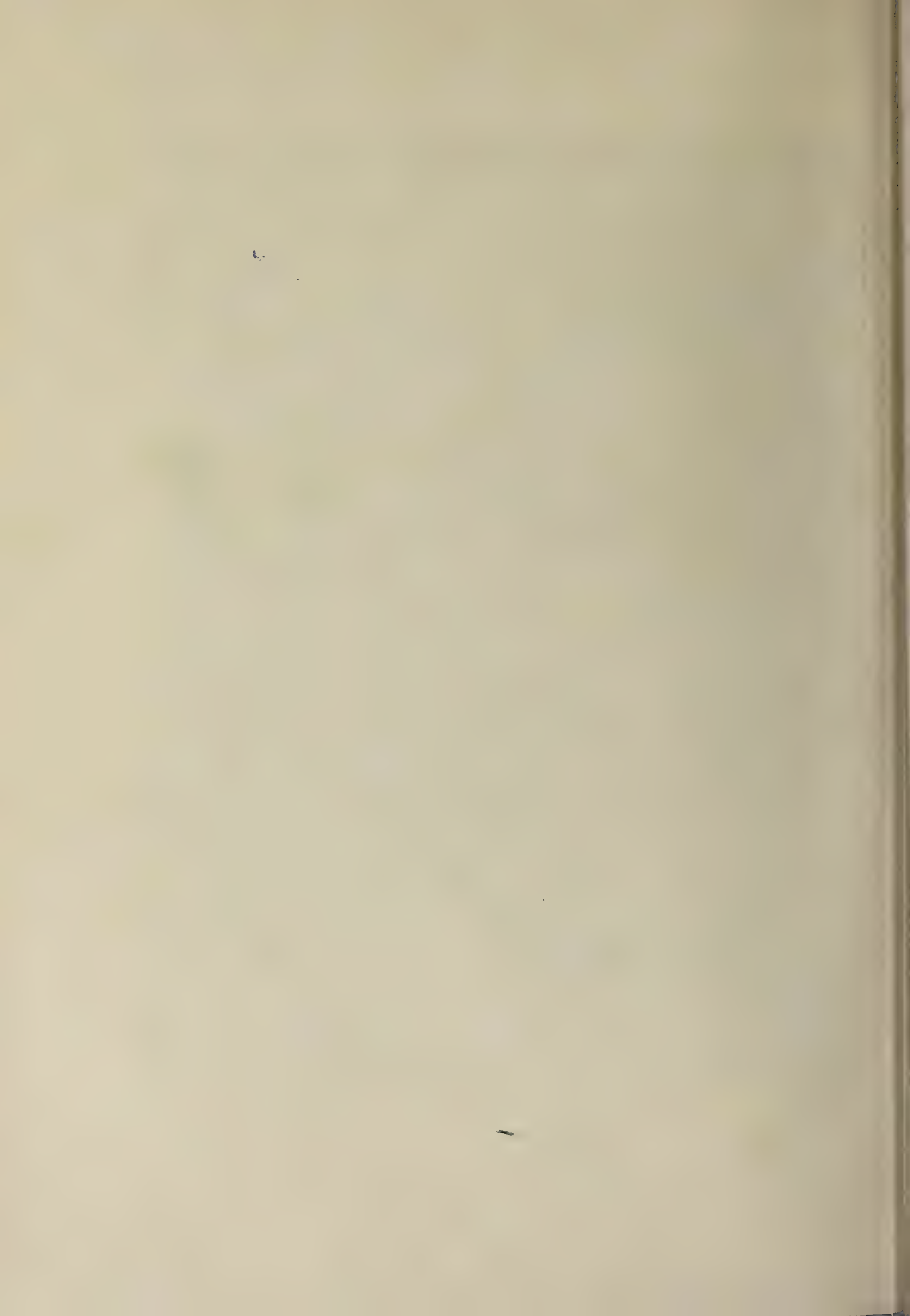
Gebiete überliefert ist, sind Giovanni Firenzuola aus Mailand und Giovanni de Prato, die für die Päpste, Lorenzo della Nera und die Brüder Poggini, die für den toskanischen Hof um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts arbeiteten. □

Die kostbarste und originellste Leistung der italienischen Goldschmiedekunst der Hochrenaissance bilden die PRUNKGERÄTE, in denen sich die Künste des Steinschneiders, Juweliers und Emailleurs vereinigen. Das Hauptmotiv dieser Arbeiten bildet regelmäßig ein farbiger HALBEDELSTEIN, wie Achat, Jaspis, Lapis lazuli, ein Kristall oder Glasfluß, der mit einer zumeist emaillierten oder mit Edelsteinen besetzten Fassung versehen und so zum Gerät gemacht wird. Mit der Vorliebe für antike Steinschnittarbeiten kam diese Gattung von Prunkstücken bereits im Quattrocentro, besonders in Florenz und Rom auf; doch sind aus dieser Zeit nur sehr wenige Arbeiten der Art erhalten [Palazzo Pitti, aus mediceischem Besitz]. Diese frühen Stücke unterscheiden sich von den späteren durch ihre Einfachheit und Größe; ein dunkler, in der Farbe einheitlicher Steinkörper mit klaren, breiten Flächen wird bevorzugt; die Fassung, die sich eng dem Körper anschmiegt, besteht aus einfachen Metallbändern, mit strenger, oft noch gotisierender Ornamentik. Die Kombinationsmöglichkeiten, die die Arbeiten dieser Gattung boten, wurden aber erst von der Hoch- und Spätrenaissance voll ausgenützt. Erst jetzt entsprach die phantastische, bewegliche Art, die das Ornament unter dem Einfluß Sansovinos und Michelangelos gewann, der schillernden, gleißenden Farbigkeit, zu der die verschiedenen Materialien und Techniken hier einluden. Wenn der moderne Geschmack, der nach Einfachheit drängt, geneigt ist, den künstlerischen Wert dieser Erzeugnisse zu unterschätzen und vielleicht nur den Materialwert anzuerkennen, so vergegenwärtige man sich nur, was diese Arbeiten in der Ge-

BENVENUTO CELLINI · SALZFASS · IM KUNSTHISTORISCHEN HOFMUSEUM, WIEN









□ Abb. 398: Farnesisches Kästchen von Manno di Bastiano Sbarri und Giovanni Bernardi, Neapel □

schichte des Geschmacks bedeuten, welch gesteigertes Feingefühl sie voraussetzen, welche Phantastik der Konzeption, wieviel Erfindungsreichtum und Eleganz in den Fassungen, welches Raffinement in ihrer koloristischen Erscheinung sich ausspricht. □

Der Künstlernamen, unter dem die besten dieser Arbeiten wie unter einem Gattungsbegriffe gehen, ist der des BENVENUTO CELLINI [1500—1571]. Cellini, vor allem in seiner Geburtsstadt Florenz, aber auch in Rom für die Päpste, 1540 bis 1545 in Frankreich für Franz I. tätig, gehört tatsächlich nicht zu den führenden, wohl aber zu den geschicktesten und vielseitigsten Künstlern seiner Zeit. Er war Bildhauer in Marmor und Bronze, und beherrschte wie viele Künstler seiner Zeit all die Techniken des Goldschmiedes, Juweliers, Emailleurs, des Stein- und Stempelschnitts und der Tauschierung. Stilistisch gehört er zu den manierierten Nachfolgern Michelangelos. Seinen unvergleichlichen Ruhm bei der Nachwelt hat er sich vor allem durch seine Selbstbiographie [1558], die kein geringerer als Goethe des Übersetzens wert hielt, verschafft, — eines der merkwürdigsten Bücher aller

Zeiten, nicht nur als 'documentum ad hominem', sondern voll von Schlaglichtern auf die Kultur der Zeit und auch durch sachliche Angaben über Werke und Persönlichkeiten für die Geschichte der damaligen Kunst von unschätzbarem Wert. Von seinen zahlreichen kunstgewerblichen Arbeiten ist nur eine einzige mit Sicherheit erhalten und zu identifizieren: das berühmte Salzfaß im Wiener Hofmuseum [siehe Tafel]. Auf einem Sockel mit den michelangelesken Liegefiguren der Tageszeiten und bewegten Medaillonbüsten der Winde, sind die Wellen des Meeres und das bergige Terrain der Erde — als Quellen des Salzes und der Gewürze — dargestellt und durch die Figuren des Oceanus und der Tellus personifiziert, die zu Seiten der Behälter für Salz und Gewürz hingelagert sind. Neben der Treib- und Ziselierarbeit nimmt die Emaillierung großen Raum ein. Obwohl die Figuren im Grunde genommen öde und in vieler Beziehung auch flüchtig gearbeitet sind, ist das Ganze entschieden von prächtiger, und besonders in der Zusammenstimmung des Goldes und der Emaillen von vornehmer Wirkung. □

Die Zahl der Künstler, die neben Cellini tätig waren und für die Herstellung von Arbeiten dieser Gattung in Betracht kommen, ist eine ungeheuer große, — entsprechend der besonderen Vorliebe der Zeit für derartige Prachterzeugnisse. Abgesehen von Künstlern, deren Namen schon früher genannt wurden, abgesehen von der Tätigkeit bekannter Bildhauer, wie Leone Leoni [1509—1590] und Vincenzo Danti [1530—1576] als Goldschmiede, haben wir ganze Reihen von Künstlernamen aus der Zeit Cellinis, die uns aus literarischen Quellen als Verfertiger derartiger Arbeiten bekannt sind. Unter vielen anderen seien nur genannt in Rom: Antonio di San Marino, Gasparo Galli, Giacomo Gianotti, Bartolomeo Bulgaro, Gasparo Romanesco, Ottaviano da Orvieto; in Neapel die Familie Romanelli, in Florenz neben den genannten Poggini, Giacomo Marini und Niccolo Santini, in Mailand die Brüder Saracchi, in Venedig Miliano Targhetta. □

Die hervorragendste Sammlung italienischer Prachtgeräte aus farbigem Halbedelstein mit kostbarer Montierung aus dem sechzehnten Jahrhundert besitzt neben Florenz das Wiener Hofmuseum. Als die wichtigsten Gerättypen sind außer den eigentlichen Schauvasen Deckelschalen, Kannen, Schüsseln, Schwenkkübel, Parfümbüchsen zu nennen. Häufiger, und in hervorragenden Beispielen auch in andern Sammlungen [z.B. Paris, London, Berlin, Dresden, München] anzutreffen sind derartige Arbeiten mit KRISTALLSCHNITT. Als die hervorragendsten Stücke, die Italien selbst noch besitzt, sind die nur ornamental dekorierte Schale Heinrichs II. und der Diana von Poitiers in den Uffizien, das Kästchen Clemens VII. mit Passionsdarstellungen von VALERIO BELLI Vicentino, ebenda, und das Farnesische Kästchen in Neapel von Manno di Bastiano Sbarri und dem bekannten Gemmenschneider GIOVANNI BERNARDI da Castel Bolognese zu nennen [vgl. Abb. 398]. Zumeist zeigen die Kristallschnitte freie antikische Kompositionen, Bacchanten, Nereiden, mythologische Stoffe, wie die Taten des Herkules [Neapel], die Jasonsage [Berlin] usw. Naturgemäß macht sich auch im Kirchengerät der Einfluß dieser weltlichen Prachtgeräte geltend; so finden wir vor allem eine Reihe von Kruzifixen, die in diesem reichen, in der Farbenpracht des Materials schwelgenden Geschmack gehalten sind. Ein besonders schönes, mit Lapis lazuli z.B. in Wien. [Vgl. die Kußtafel



KUSSTAFEL AUS MONTE CASSINO
BERLIN, KUNSTGEWERBE MUSEUM



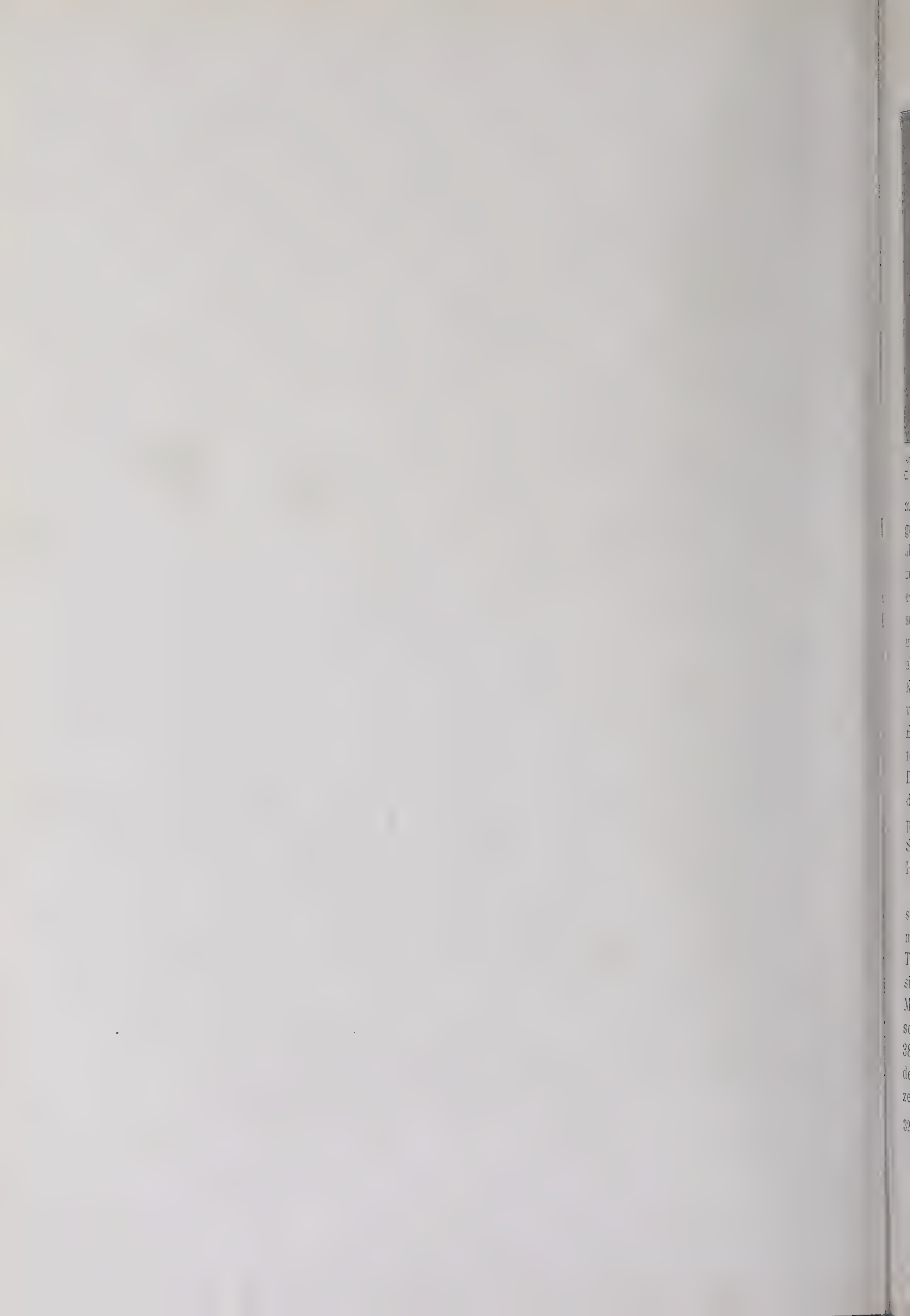






Abb. 399—401: [Links] Anhänger mit Perle in Schwanenform. Sammlung Pierpont Morgan □ [Mitte] Anhänger mit Kamee □ [Rechts] Anhänger in Form eines Schiffes □

aus Monte Cassino im Berliner Kunstgewerbemuseum auf Tafel.] Außerordentlich gerühmt werden in den Quellen die Schmuckteile der liturgischen Gewandung, vor allem die Schließen, sog. Monilien; doch sind besonders erwähnenswerte Stücke aus diesem Kreise nicht erhalten. Auf dem Gebiet des weltlichen Schmuckes sind es in erster Linie die kostbaren ANHÄNGER, die so energisch von dieser Geschmacksrichtung bestimmt werden, daß eine ganze Reihe von Exemplaren [z. B. im Cabinet des médailles zu Paris; vieles in Privatbesitz] ohne besonderen Grund als Arbeiten Cellinis angesehen werden. Das zentrale Motiv bildet zumeist eine Kamee oder Perle [Abb. 399—401], die häufig durch ein phantastisches System von emaillierten Voluten und figuralen Motiven, bei größeren Stücken mit reicher Entwicklung des Ablaufs, der Bekrönung, der seitlichen Ansätze gerahmt wird. Im folgenden Kapitel wird auf Arbeiten dieser Gattung noch zurückzukommen sein. Die große Vorliebe für die koloristische Wirkung der Materialien selbst, die all diese Arbeiten verraten, erklärt es, daß derartige Prunkgeräte, deren ganzer Körper aus Metall gebildet ist, verhältnismäßig selten sind. Besonders hervorragende Stücke dieser Art mit emaillierten Spätgrotesken veranschaulichen die Flasche und Henkelschale in Florenz [siehe die Tafel]. □

Die verschiedenen Techniken, die neben der eigentlichen Metallarbeit das Zustandekommen der Goldschmiedewerke der Renaissance bestimmen, sind äußerst mannigfaltige. So ist über die verschiedenen Arten des EMAIL, vor allem den Tiefschnittschmelz und das oberitalienische Maleremail [besonders merkwürdig sind Medaillons mit leonardesken Profilköpfen auf tranluzidem Fond im British Museum], das Wesentliche schon in dem vorhergehenden Kapitel über die italienischen Silberarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts gesagt worden [vgl. Seite 320, 382]. Zu diesen Techniken des Emails tritt das eigentliche SCHMELZRELIEF [Email de ronde bosse], welches plastische Teile, Figürchen wie Ornamente, in ihrer ganzen Oberfläche mit farbigem Schmelz überzieht. Allgemein wurde diese Technik



Abb. 402: Schüssel in venezianischem Email. Kunstgewerbemuseum Berlin

erst im hohen sechzehnten Jahrhundert, besonders bei den Anhängern. Das früheste Beispiel dürfte ein Schmuckstück in Tondoform der Sammlung Salting in London sein; es zeigt die Anbetung der Könige unter einer Architektur in reinen Frührenaissanceformen, — offenbar eine venezianische Arbeit um 1500.

Eine besondere Gattung bilden die in großen Massen erhaltenen Metallwaren, deren Emailüberzug man als VENEZIANISCHES EMAIL bezeichnet, da ihre Herstellung in Venedig so gut wie sicher angenommen werden darf. Es sind dies getriebene Kupfergefäße in konventionellen Formen, in deren opakes Email allerhand Streumuster, Sterne, Rosetten, Blätter in Gold eingedrückt sind. Unter den Emailfarben überwiegt das Dunkelblau, daneben weiß und grün. Die häufigsten Gerätformen sind Kannen und Schüsseln, mit zumeist gebuckeltem Grunde [Abb. 402], seltener Kandelaber, Leuchter, Kästchen, Ciborien, kleine Tabernakelrahmen [Louvre] u. a. Das 'venezianische Email' muß um 1500 aufgekommen sein und hat sich etwa ein halbes Jahrhundert lang erhalten.

Neben dem Email spielt in der italienischen Goldschmiedekunst allerdings nur bis zum Ausgang der Frührenaissance eine besondere Rolle das NIELLO. Diese Technik, die bereits aus der Geschichte des mittelalterlichen Kunsthandwerks bekannt ist, hat früher besonderes Interesse erweckt, weil man meinte, daß die 'Erfindung' des Kupferstichs in Italien im Zusammenhang stünde mit diesem Zweige der Goldschmiedekunst. Tatsächlich existieren Papierabdrücke von italienischen Niellen und von Schwefelabgüssen nach solchen, und auch unter den eigentlichen Stichen hebt sich eine besondere Gruppe als 'nielloartig' heraus. Trotzdem ist der Kupferstich in Italien wie in Deutschland unabhängig von der Kunst des Niello entstanden. Das Interesse, das die italienischen Silberarbeiten mit Niello verdienen, ist aber darum kein geringeres. Besonders verwendet wurde das Niello für Kußtafeln und ähnliche Miniaturtabernakel, für Griffe von Messern und Gabeln, Beschläge auf größeren Silberarbeiten, für Anhänger [z. B. mit dem Profilporträt des Besitzers]. Um von geringeren und provinziellen Arbeiten der Art zu schweigen, lassen sich unter den Niellen vor allem die FLORENTINISCHEN und BOLOGNESISCHEN unterscheiden. Von den florentinischen Niellen besitzt das Hauptstück das dortige Museo Nazionale in der Pax mit der Krönung Mariae, die früher als Arbeit des angeblichen Erfinders des Kupferstichs, des florentinischen Goldschmiedes MASO FINIGUERRA galt, später ohne Grund dem MATTEO DEI zugeschrieben wurde. Stilistisch steht diese Pax unter dem Einfluß FRA FILIPPOS, dessen Einfluß auf die florentinische Goldschmiedekunst wir schon bei der Be-



VERGOLDETE FLASCHE UND
SCHALE MIT EMAIL · FLORENZ



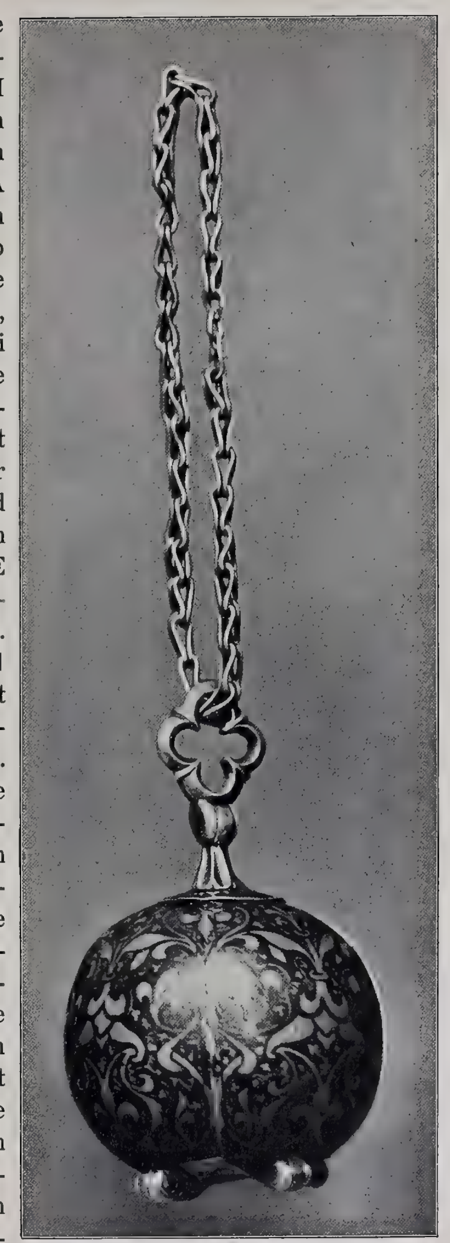
Abb. 403: Paxtafel in Niello, angeblich von Finiguerra; □ Papierabdruck in der Albertina, Wien □

trachtung des Emails kennen gelernt haben. Wie die Emails, lassen auch die florentinischen Niellen gegenüber den durch Fra Filippos Kunstweise bestimmten Exemplaren [vgl. Abb. 403] eine zweite Gruppe unterscheiden, die von ANT. POLLAIUOLO beeinflußt ist. In analoger Beziehung, wie die florentinischen Niellen zu diesen Meistern, stehen die bolognesischen zu der Tätigkeit des berühmtesten Goldschmiedes der Frührenaissance in Bologna, FRANCESCO FRANCIA. Aber auch die bekanntesten Stücke dieser Art, die beiden 'Maiestates' im Museo Civico zu Bologna [besonders bemerkenswert auch der emaillierte Rahmen], tragen diesen Namen nicht mit Recht. □

Silberarbeiten mit rein ornamentaler Niellierung waren besonders in Venedig für Toilettengegenstände beliebt. Als Beispiel diene ein Bisamapfel aus dem South Kensington Museum auf Abb. 404. □

In der italienischen Goldschmiedekunst der Hochrenaissance beansprucht das Hauptinteresse neben dem Email der STEINSCHNITT — und zwar außer dem Kristallschnitt vor allem die Herstellung von GEMMEN und KAMEEN. Es ist ohne weiteres anzunehmen, daß das Aufblühen der Renaissance-Glyptik in Italien eine unmittelbare Folge ist des in dieser Zeit erwachten antiquarischen und künstlerischen Interesses an antiken Gemmen und Kameen. Nachdem schon im 14. Jahrhundert Petrarca sein Interesse auf diese Meisterwerke der antiken Kleinkunst hingewandt hatte und im Quattrocento vor allem Lorenzo Magnifico sie im großen Stile sammelte, ist es nicht zu verwundern, daß schon der Frührenaissance das Verdienst der Wiederbelebung der antiken Steinschneidekunst gebührt. Tatsächlich scheint Vittore Pisano, der Begründer der italienischen Medaille, auch als der erste Meister des Steinschnitts in Italien anzusehen zu sein, obwohl derartige Werke seiner Hand nicht nachweisbar sind. Die Darstellungen auf den glyptischen Arbeiten der Renaissance geben zumeist antikische und mythologische Figuren und Szenen [sie wurden oft unmittelbar zum Zwecke der Fälschung in Nachahmung antiker Gemmen gearbeitet], Porträts, aber auch religiöse Motive. Die Hauptzentren der Herstellung waren Florenz, Mailand, Rom. Unter den hervorragenden Glyp-

tikern der Renaissance sind uns Meister wie CARADOSSO, GIOVANNI DELLE CARNIOLE, VALERIO VICENTINO, GIOVANNI BERNARDI bereits begegnet. Es seien noch erwähnt unter den in Rom tätigen Meistern die beiden MARMITTA, PIERMARIA DA PESCIA, Nicolo AVANZI und vor allem Matteo del NASSARO und Alessandro CESATI, genannt il Greco; in Florenz: die Brüder CARRIONI, Giov. Ant. de'ROSSI, DOMENICO ROMANO; in Venedig: die beiden MONDELLA und Luigi ANICHINI. Die Mehrzahl dieser Künstler stammt aus Mailand, wo schon im fünfzehnten Jahrhundert Domenico COMPAGNI tätig war. Von hier aus auch wird diese Kunst nach Deutschland durch die Familie MISERONI und nach Spanien durch die Berufung des CLEMENTE BIRAGO und GIACOMO DE TREZZO [Tabernakel im Eskurial] an den Hof Philipp II. nach Madrid verpflanzt. □



□ Abb. 404: Niellierter Bisamapfel, London □

Im Anschluß an die Steinschneidekunst sei auch ein Wort über die ELFENBEINSCHNITZEREI der Renaissance gesagt. Gegenüber den gotischen Elfenbeinen, die zwar in Italien nicht so häufig wie in Frankreich, England und Deutschland, aber doch in so stattlicher Anzahl und so hervorragender Qualität erhalten sind, daß man eine große Blüte voraussetzen muß, ist die Seltenheit von eigentlichen Renaissance-Elfenbeinen überraschend. Um so mehr als die Beinschnitzereien der Embriacchi, die oben besprochen wurden [Seite 358] und die spät gotischen, norditalienischen Beinsättel eine vollkommene Vertrautheit und Routine in dieser Technik bis weit ins fünfzehnte Jahrhundert hinein ohne weiteres annehmen lassen. Auf die eigentlich figurale Elfenbeinschnitzerei der Renaissance, die besonders in Spanien unter dem Zusammentreffen italienischer mit vlämischen und französischen Einflüssen zahlreiche Werke hinterlassen hat, ist hier nicht einzugehen. Unter den kunstgewerblichen Elfenbeingeräten sind vor allem zu nennen: Kassetten, Altärchen, Schmuckstücke, Kämme, Bischofsstäbe, Griffe von Bestecken



□ Abb. 405: Elfenbeinschnitzerei mit Trionfo □

und Waffen [eine größere Reihe u. a. im Museo Civico zu Bologna], dazu kommen im sechzehnten Jahrhundert kameenartige Medaillons, Pulverflaschen und besonders in Spanien auch ornamentale Beschlagstücke von Möbeln. Auffallend ist zunächst die Seltenheit von Elfenbeinarbeiten, die im Zusammenhang mit der Werkstatt der Embriacchi stehen, d. h. an den dekorativen Typus anschließen, den diese handwerklichen Arbeiten vertreten. Zu nennen ist hier vor allem ein größerer Kasten im Kensington-Museum mit durchbrochenen Schnitzereien, die auf die à la Certosina gezierten [siehe S. 358] Wandungen aufgelegt sind, eine venezianische Arbeit um 1450, ferner in der gleichen Sammlung aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ein Altärchen mit der Figur eines heiligen Sebastian in bestem, venezianisch-mailändischem Stil in einem Rahmen mit üblicher Marketteriearbeit. Unter den übrigen italienischen Elfenbeinarbeiten der Frührenaissance — die so selten sind, daß wenigstens jedes bedeutende Stück fast als Unikum anzusehen ist — lassen sich zwei Orte als Herstellungszentren erweisen: FLORENZ und MANTUA. So ist durch den Stil als gesicherte florentinische Arbeit bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts anzusehen das schöne Klappaltärchen im Louvre mit noch gotischer Rahmengebung und ein kleines als Anhänger dienendes Diptychon mit der Verkündigung im South Kensington Museum. Auf Mantua läßt sich durch die Wappen und Devisen der Gonzaga ein Kästchen mit Trionfi im Domschatz zu Graz bestimmen, dem sich einige Tafeln im Louvre und in den Sammlungen Carrand [Abb. 405] und Malcolm anschließen. Der Stil dieser Arbeiten ist mantegnesk. □

KERAMIK □

Es sind zwei Gebiete der Keramik, die in der italienischen Renaissance zur höchsten Blüte kommen: FAYENCE und GLAS. □

Unter FAYENCE versteht man im weiteren Sinne Waren aus gebranntem Ton [Terrakotta], die mit einer Glasur überzogen sind, die den porösen Ton undurchlässig macht und eine dauerhafte farbige Dekoration ermöglicht. Die Glasur ist entweder eine durchsichtige Bleiglasur, oder, bei der 'echten Fayence', eine undurchsichtige Zinnglasur. Aus der Verschiedenheit der Glasur ergaben sich verschiedene Dekorationsweisen. Bei den Tonwaren mit durchsichtiger Bleiglasur sind folgende Möglichkeiten einer mehr oder minder künstlerischen Ausschmückung gegeben. Das einfachste, und wohl zu allen Zeiten und auch in primi-





□ Abb. 406 und 407: Sgraffitoteller, London □

tiven Betrieben geübte Verfahren besteht darin, daß man die Glasur durch und durch mittelst Zusätzen von Metalloxyden färbt, so daß der betreffende Gegenstand nun farbig erscheint. Da aber diese Glasur durchsichtig ist, empfahl es sich, den gewöhnlichen Ton vor dem Auftrag der Glasur mit einer dünnen Zwischenschicht aus einer feineren weißen Tonmasse zu überziehen. Dieser Überguß [ANGUSS, ENGOBE] wurde dann dekoriert entweder durch farbige Malerei oder reliefmäßig; letzteres in der Weise, daß entweder nur die Verzierungen in der feineren Masse aufgetragen wurden [SCHLICKERAUFTRAG] oder durch Auskratzen der Zeichnung aus der deckenden Schicht [SGRAFFITO]. Bei der undurchsichtigen Zinnglasur gestaltet sich das Dekorationsverfahren anders. Entweder wird auch sie gefärbt, so daß sie den Gegenstand mit einem undurchsichtigen farbigen Schmelz bedeckt, oder aber es wird auf die Glasur gemalt, so daß die Malerei die Glasurschicht durchdringt, im Brande mit ihr verschmilzt und deren Glanz annimmt [SCHARFFEUERMALEREI]. Da die Farben der Malerei sofort beim Auftrag von der Glasurmasse aufgesogen werden, ist beim Malen die höchste Sicherheit notwendig. Um diese Schwierigkeit zu mindern, gebrauchte man seit dem sechzehnten Jahrhundert als Malgrund zumeist eine andere Glasurmasse, die zwar weniger rasch die Farben aufsog, aber keinen rechten Glanz ermöglichte. Dieser Mangel wurde dadurch wett gemacht, daß man den Gegenstand mit einer zweiten, nun aber durchsichtigen, farblosen Bleiglasur überzog [COPERTA], so daß nach dem Brande ein noch höherer Glanz erreicht wurde, als bei der reinen Zinnglasur. Für die hohe künstlerische Ambition, die auch die gewerblichen Betriebe der italienischen Renaissance charakterisiert, ist es bezeichnend, daß die eigentliche Fayencemalerei auf ungebrannter Glasur erst durch die italienische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts aufgebracht wurde. Hierdurch erst stellte sich die europäische Keramik als eine selbständige Schöpfung neben die orientalische. □

Die italienische Fayence der Renaissance bezeichnet man als MAJOLIKA. In diesem Worte liegt bereits ein Hinweis, der für die Geschichte dieses Kunst-

zweiges wichtig ist. Denn Majolika ist gleichbedeutend mit Majorka, der spanischen Insel, welche den Export spanischer Fayencen nach Italien vermittelte. Um welche Gattung spanischer Fayencen es sich hierbei vor allem handelte, kann nicht zweifelhaft sein: Es sind die berühmten spanisch-maurischen Erzeugnisse, die sog. HISPANO-MORESKEN mit ihrem Goldlüster, die so eng mit der sarazenischen Keramik zusammenhängen, daß sie erst im Zusammenhang mit dem orientalischen Kunstgewerbe besprochen werden können. Tatsächlich befinden sich unter diesen Erzeugnissen viele, deren Bestimmung für den Export nach Italien durch die Wappen italienischer Familien, die sie tragen, ohne weiteres erwiesen ist. Ihren Einfluß auf die italienische Keramik werden wir bald kennen lernen. □

Abgesehen von ihrer Beziehung zur spanisch-maurischen Fayence liegt die Anfangsgeschichte der italienischen Majolika in tiefem Dunkel. Zwar fehlt es in Italien nicht an keramischen Denkmälern, deren Entstehung vor der Renaissance liegt; aber ihrer Untersuchung stehen so große Schwierigkeiten entgegen, daß die wertvollen Aufschlüsse, die hierdurch gewonnen werden könnten, sobald nicht zu erwarten sind. Denn bei diesen mittelalterlichen Tonwaren in Italien, die bis ins zwölfte Jahrhundert zurückgehen, handelt es sich ausschließlich um Teller und Scheiben [bacini], die in beträchtlicher Höhe an den Kampanilen und Fassaden mittelalterlicher Backsteinkirchen, besonders im Gebiet von Bologna, Pisa und in Unteritalien, als farbiger Außenschmuck zumeist unter den Rundbogenfriesen eingelassen sind. Inwieweit es sich hierbei um orientalische Importwaren oder einheimische Produkte, um wirkliche Fayence oder um andere Techniken handelt, ist vorderhand nicht festgestellt. □

Tatsächlich besitzen wir weiter unter den erhaltenen italienischen Fayencewaren eine bestimmte Gruppe von Erzeugnissen, von denen eine ganze Anzahl durch ihren halbgotischen Dekor zu einer so frühen Datierung nötigt, daß man berechtigt ist, die ganze Gruppe als die Vorstufe der eigentlichen Majolika anzusehen. Es handelt sich hier nicht um echte Fayence, sondern um Arbeiten mit Anguß und Bleiglasur, die man im Gegensatz zur wirklichen Majolika als Halbfayence oder MEZZAMAJOLIKA bezeichnet. Die ältesten dieser Mezzamajoliken, wie wir sie, abgesehen von den Fassaden mittelalterlicher Kirchen, vor allem aus dem kyprischen Funde im British Museum kennen, gehören noch dem Trecento an und zeigen bereits das Sgraffitoverfahren. Daneben sind aber, wenigstens aus dem Ausgang des Trecento, zahlreiche Stücke mit bloßer Malerei erhalten. Es handelt sich hier vor allem um bauchige Kannen und Näpfe mit primitiver Zeichnung in Grün und Manganviolett [Faenza, Pinakothek] oder häufiger in Grün und Gelb, wozu Braun, Schwarz und gelegentlich Blau tritt. Die Zeichnung besteht nur aus einfachen geometrischen Mustern, Wappen, Devisen. Mit der Steigerung der künstlerischen Ansprüche wird seit etwa 1440 bei dieser Ware die Zeichnung kunstvoller und fast ausschließlich durch das oben kurz charakterisierte Sgraffitoverfahren hergestellt. Die eingekratzte Zeichnung dieser SGRAFFITI behält den volkstümlichen Charakter, der schon den ältesten Stücken eigen ist; zu den genannten Motiven treten großlappiges Blattwerk und vor allem Tiere und Profilköpfe in flotter, stilistisch ungemein sicherer, aber durchaus primitiver Behand-

lung. Derartige Arbeiten, zumeist in Scherben, haben sich in ganz Mittel- und Oberitalien erhalten, und wenn die Quellenschriften des sechzehnten Jahrhunderts gerade CITTA DI CASTELLO [wo tatsächlich schon im Jahre 1409 ein Meister, Agostino di Francesco, nachweisbar ist] und LA FRATTA — unter diesem Namen gehen die Arbeiten auch heute zumeist — als Produktionszentren bezeichnen, so war ihre Herstellung doch gewiß nicht auf diese toskanisch-umbrischen Orte beschränkt. Neben Faenza, dem Hauptzentrum der italienischen Majolika, war sicherlich auch Oberitalien an der Produktion beteiligt. Abgesehen von den massenhaften oberitalienischen Scherbenfunden dieser primitiven Art wissen wir aus bezeichneten Stücken und dem Stil der betreffenden Arbeiten, daß hier, besonders in der Terra ferma Venedigs [PADUA] und im Mailändischen [PAVIA] die Mezzamajolika mit Sgraffitotechnik sich zu einer höheren Kunst entwickelt hat [Abb. 406 und 407]. Dies beweisen vor allem einige Teller und Scheiben mit hervorragenden figürlichen Kompositionen bei tiefer Farbenstimmung aus der Zeit um 1500, bei denen nicht nur die Linien der Zeichnung eingeritzt, sondern auch größere Teile der Flächen ausgekratzt sind. Die wichtigsten erhaltenen Stücke befinden sich in den Londoner und Pariser Sammlungen und in Padua [nach Nicolo Pizzolo]. In diesen Kreis gehören auch einige Geräte mit plastisch-figürlichen Teilen, besonders Tintenfässer. Die Mezzamajolika hat sich in volkstümlichen Betrieben der verschiedensten Gegenden Italiens lange erhalten [zumeist Teller und Pilgerflaschen], aber ohne besondere Beachtung beanspruchen zu können. Im siebzehnten Jahrhundert greift die Werkstatt der Cuzio in Pavia noch einmal auf die besten Vorbilder zurück; eine Anzahl bezeichneter Schüsseln von verschiedenen Mitgliedern dieser Familie besitzen die Museen in Mailand, London, Paris. □



Abb. 408: Wickelkind von Andrea della Robbia am Spedale □ degli Innocenti, Florenz □

Aus dem Dunkel der Entstehungsgeschichte der ECHTEN MAJOLIKA in Italien treten vor allem drei Momente als feste historische Tatsachen hervor: die Herstellung von Skulpturen und monumentalen Dekorationsstücken in echter Majolika durch die della Robbia in Florenz noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts [Abb. 408]; die Beziehungen der frühen italienischen Majoliken zur



□ Abb. 409: Robbiawerkstatt, Tondo mit Malerei □

hispano-moresken Fayence; die Bedeutung Faenzas als des vermutlich ältesten und bedeutendsten Zentrums, welches der gesamten europäischen Keramik, soweit sie die Herstellung glasierter Tonwaren umfaßt, den Namen gegeben hat [Fayence von Faenza]. □

Bei den Majoliken der ROBBIA handelt es sich allerdings um echte Fayence, und zwar ist zumeist die Zinnglasur als deckender farbiger Schmelz in wenigen Farben [blau und weiß; dazu grün, gelb und mangan] aufgetragen. Aber auch die eigentliche Majolikamalerei auf ebenem Grunde ist bereits von dem Begründer der Robbiaschule, von LUCA DELLA ROBBIA [1399—1482], geübt worden, wie die Umrahmungen des Grabmals Federighi in Santa Trinità zu Florenz [1456] beweisen. Dazu tritt vor allem eine Serie von Medaillons mit Monatsbildern im South Kensington Museum, die als Überrest einer Zimmerdekoration für Piero di Cosimo Medici ebenso merkwürdig sind, wie durch ihren malerischen Stil. Trotzdem ist es ausgeschlossen, daß Luca irgendwie als Erfinder der Majolikatechnik in Italien in Betracht kommt; es ist vielmehr nur natürlich, daß der große Bildhauer hier eine in der Gefäßindustrie bereits übliche Technik auf die Plastik und Monumentaldekoration übertragen hat. Seit dem Trecento war die Herstellung bemalter Terrakotten in der florentinischen Kunst ja allgemein üblich und der Wunsch mußte nahe liegen, derartige Werke mit ihrer farbigen Wirkung wasser- und wetterbeständig zu machen [Abb. 409]. Abgesehen von einigen prachtvollen Altarvasen und Fliesen sind übrigens eigentlich kunstgewerbliche Erzeugnisse der Robbiawerkstatt nicht bekannt. Ebensowenig haben die Robbiaarbeiten die italienische Keramik in Stil oder Technik beeinflußt. □

Die Tatsache, daß Luca della Robbia in Florenz die echte Fayencetechnik auf so große Arbeiten überträgt, läßt voraussetzen, daß in Florenz, oder jedenfalls in Toskana, schon in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts keramische Werkstätten bestanden, die eigentliche Majolikawaren herstellten. Tatsächlich ist uns eine bestimmte Gruppe PRIMITIVER TOSKANISCHER MAJOLIKEN erhalten, die größtenteils in und bei Florenz gefunden sind [siehe die Tafel]. Die typischsten Arbeiten dieser Gruppe sind wuchtige, breitschultrige, urnenförmige Vasen mit kurzen, flachen Henkeln, deren Dekor bestimmte Muster in dickflüssigem, schwarzblauem oder violettem Schmelz auf weißem Grunde zeigt. Die Muster

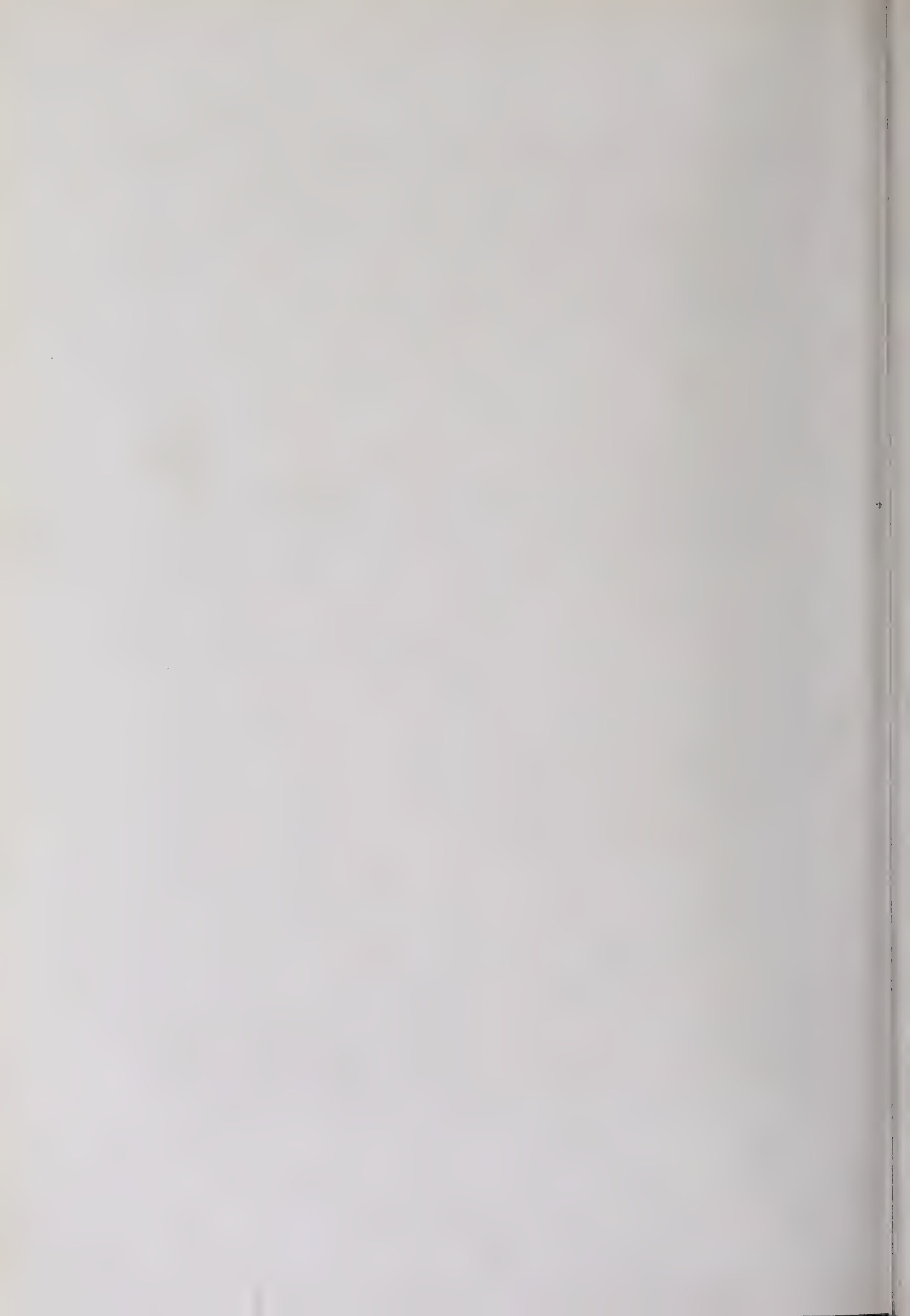


FLORENTINISCHER MAJOLIKAKRUG UM 1450
BERLIN, KÖNIGL. KUNSTGEWERBE MUSEUM

meist die Zinnglasur als decken-

Farben blau und weiß; dazu grün.





zeigen eine charakteristische Mischung von gotischer und orientalischer Empfindungsweise und sind offenbar von spanisch-maurischen Importwaren beeinflußt: Pflanzenwerk mit zackigen, an Eichenblätter erinnernden Motiven, das sich richtungslos verzweigt, in der Mitte ein oft phantastisch bewegtes Tier oder Fabelwesen [zumeist Raubtiere, gelegentlich auch ein Fisch] in derselben pastosen Malerei. Als Herstellungsorte kommt für diese Gefäße neben Florenz und dem benachbarten Castelfiorentino auch Siena in Betracht. [Blau-weiß dekorierte Gefäße anscheinend ähnlicher Art finden sich schon auf Bildern sienesischer Trecentisten, z. B. bei Pietro Lorenzetti.] Sicher ist, daß ihre Herstellung bis in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurückgeht. Mancherlei Verwandtschaft mit diesen toskanischen Arbeiten zeigen einige der ältesten italienischen MAJOLIKAFLIESEN, die vor allem mit ihnen die Abhängigkeit von spanisch-maurischen Erzeugnissen teilen. Die wichtigsten Beispiele sind die noch der Mitte des Jahrhunderts angehörigen Pavimente in San Giovanni a Carbonara in Neapel und San Giacomo maggiore in Bologna. Daß die italienische Majolikatöpferei schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine so große Bedeutung hatte, daß sie nach dem Ausland exportierte, ergibt sich vor allem aus der Darstellung derartiger Arbeiten auf niederländischen und deutschen Bildern der Zeit [Vasen und Pavimente], sowie aus frühen Nachahmungen italienischer Majoliken, die wir besonders aus niederländischen [Rijksmuseum, Amsterdam] und englischen Funden [British Museum] kennen. Einen italienischen Fliesenboden vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aus einer niederländischen Kirche besitzt das Brüsseler Museum. □



Abb. 410: Große Schüssel mit Profilbild eines jungen Mannes. □ 15. Jahrhundert, Berlin □

Außer den florentinischen Majoliken sind wenigstens aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts noch eine ganze Reihe primitiver Majoliken erhalten, die früher kaum beachtet, heut zu den größten Kostbarkeiten gehören. Das Hauptzentrum war entschieden FAENZA. Hier ist nicht nur das älteste datierte italienische Majolikagefäß [ein Henkelkrug von 1393—1405] erhalten; sondern diesen Ort nennen auch Urkunden schon in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts als einen Sitz der Töpferkunst, und von den frühen Fliesenböden sind tatsächlich einige als Faentiner Arbeit, und zwar der BETINI, gesichert. [Bezeichnetes Pavi-



□ Abb. 411: Majolikateller, um 1500, London □

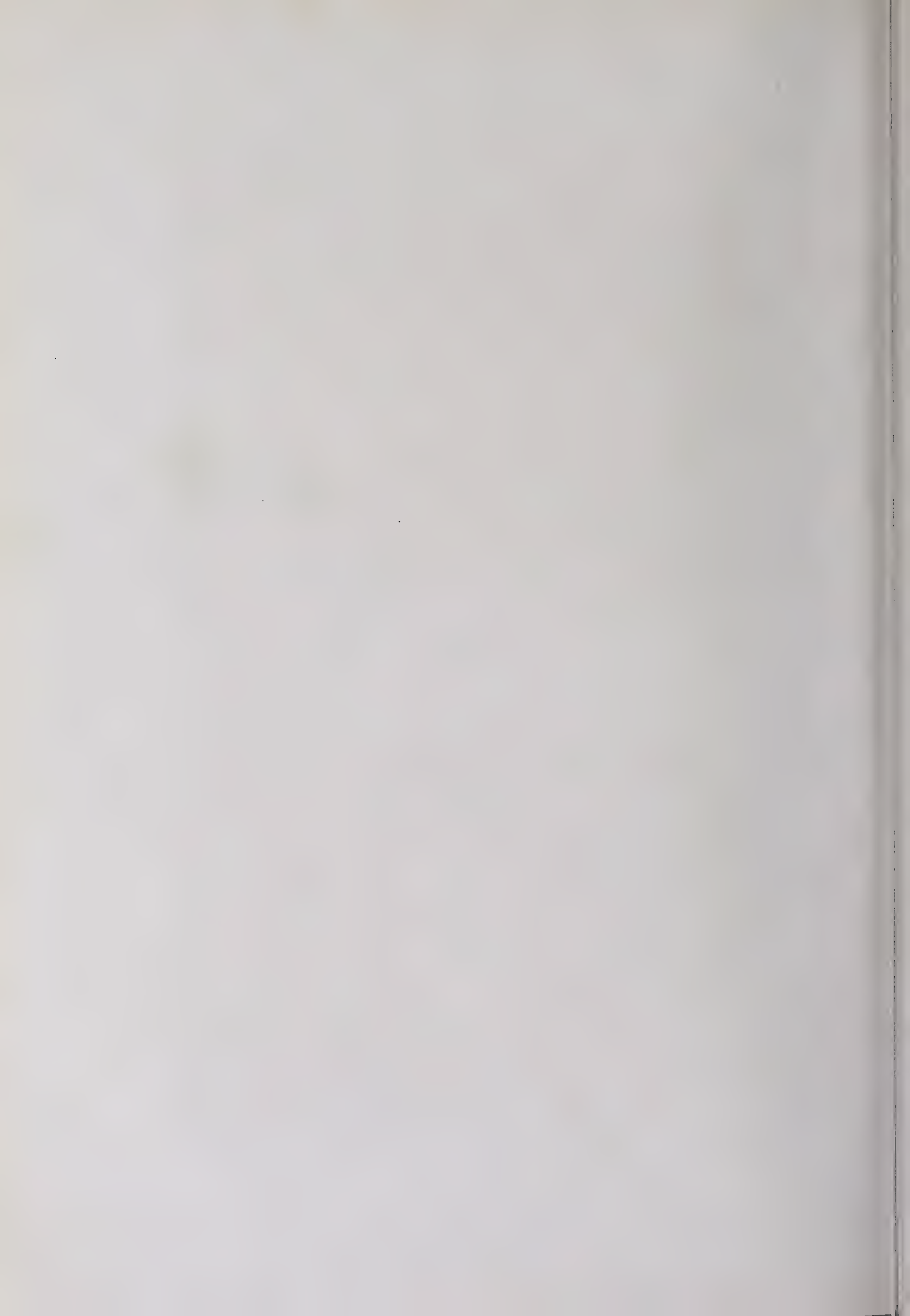
ment in San Petronio, Bologna; das inhaltlich reichste Beispiel in der Pinakothek zu Parma, mit orientalisierenden Tieren, mythologischen Szenen, Figuren im Zeitkostüm usw.] Abgesehen von Faenza ist noch SIENA als Heimat einer Reihe der wirkungsvollsten primitiven Majoliken anzusehen. Was die Arbeiten als frühe Erzeugnisse erkenntlich macht, ist vor allem ihr Stil. Von einer konsequenten Renaissancedekoration ist, abgesehen von einzelnen Motiven wie dem Flechtband und Schuppenmuster, der Vorliebe für Medaillons mit Profilbüsten noch keine Rede. Statt dessen spielen neben den orientalischen Motiven gotische Blatt- und Blumenformen mit feinen Spirallinien als Abzweigungen eine große Rolle [siehe Tafel]. Unter den übrigen Motiven ist besonders das Pfauenaugenmuster bemerkenswert [siehe Tafel]. Auch die Inschriften, die dekorativ wirkungsvoll angebracht werden, zeigen regelmäßig gotische und nicht Antiqua-Typen. Die Dekoration trägt im übrigen durchweg profanen Charakter; doch sind eigentlich darstellerische Bilder nur selten anzutreffen. Technisch charakterisieren sich diese Stücke durch ihre Schwere und Dicke, die unreine Glasur, und vor allem durch ihre kräftigen Farben mit überwiegendem Blau, zu dem Violett, Grün, Gelb, Braun treten. Eine durchgeführte Modellierung durch Licht- und Schattengebung wird nicht erstrebt. Unter den Gerättypen überwiegen die Kannen, Urnen, Schüsseln, vor allem aber die APOTHEKERKRÜGE [ALBARELLI], zylindrische zumeist noch niedrige Gefäße mit weiter Öffnung und platter oder eingebuchteter Wandung. Eine Reihe charakteristischer Stücke dieser primitiven Majoliken veranschaulichen unsere Tafel und Abb. 410 und 411. □

Erst seit dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts wird die italienische Majolikatöpferei konsequent in die Bahnen des Renaissancegeschmacks geführt, und es beginnt die eigentliche Blütezeit dieses Kunstzweiges. FAENZA, CAFFAGGIOLO, SIENA und die Frühwerke von CASTEL DURANTE bezeichnen diesen Höhepunkt. Vollendete Qualität und Sorgfalt der Zeichnung und Farbengebung, klare Gerätformen mit bestimmter Teilung, ein bewußter Ausgleich zwischen Ornamentik und figuralen Kompositionen charakterisiert dieses Stadium. Seit 1530 etwa beginnt dann unter dem Vortritt von URBINO die figürliche Malerei derart zu überwiegen, daß schließlich die Geräte fast nur als Vorwand erscheinen für gemalte Begebenheiten aus der Mythologie und der römischen Geschichte [sog. ISTORIATI], ohne in der Gestaltungsweise und Ausführung mit den früheren Figurenmalereien wetteifern zu können. Hiergegen tritt bald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Urbino selbst die Reaktion ein, die zu dem Extrem der rein ornamentalen Groteskenmalerei führt. Die Produktion war eine unge-



MAJOLIKAKANNEN, ENDE 15. JAHRHUNDERT
IM SOUTH KENSINGTON MUSEUM, LONDON





heuer große. Abgesehen von den genannten Hauptzentren, denen vor allem noch DERUTA, GUBBIO, VENEDIG zuzuzählen sind, sind noch eine ganze Reihe anderer Manufakturen von mehr lokaler Bedeutung bekannt. Der Austausch zwischen den einzelnen Zentren muß ein sehr großer gewesen sein. Obwohl man durch Einfuhrverbote vielfach den Import fremder Manufakturen im Interesse der heimischen Produktion zu unterbinden suchte, beweisen sowohl die Scherbenfunde, wie erhaltene Stücke mit dem Wappen der Besitzer, daß allgemein für den Export gearbeitet wurde. Dazu kommt die Berufung geschickter Handwerker von einem Ort nach dem andern, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn vielfach die Erzeugnisse verschiedener Manufakturen einander so gleichen, daß sie oft nicht zu unterscheiden sind. Trotzdem ist es durch bezeichnete Stücke möglich, charakteristische Merkmale für die einzelnen Zentren und ihre Entwicklung festzustellen. Vorher seien jedoch noch einige allgemeine Bemerkungen, die für die gesamte Produktion gelten, gemacht. □



Abb. 412: Schildförmige Majolikatafel mit Anbetung der □ Könige. 15. Jahrhundert, Berlin □

Es ist vor allem zu beachten, daß das erhaltene Majolikagerät besonders aus der Hochrenaissance, von Ausnahmen abgesehen, schon ursprünglich als Prunkgeschirr gedacht war, welches bei festlichen Gelegenheiten auf Schaubüffets Aufstellung fand und höchstens bei besonderen Gelegenheiten zur Tafel benutzt wurde. Dieser Sitte entspricht es, daß wir schon aus früher Zeit eigentliche Bildtafeln aus Majolika, besonders Wandschilde [vgl. Abb. 412 und 413], erhalten haben. In rein bildmäßiger Verwendung finden wir Majolikatafeln auch als Haustabernakel mit religiösen Darstellungen. Unter den eigentlichen Geschirren überwiegen die Schüsseln und Teller [piatti, tondi], Schalen mit tiefem Boden und flachem Rand [confettieri], Apothekerkrüge, Vasen und Kannen, die am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die einfachen, bauchigen Formen bewahren, aber in der urbinatischen Periode die phantastischen Formen des Frühbarock annehmen und zu reinen Dekorationsstücken werden. Grade aus der urbinatischen Spätzeit sind auch zahlreiche andere Geräte erhalten, wie Tintenfässer, Kassetten, Leuchter. — Die Erfindung der Majolikamalereien ist im allgemeinen zwar keine originelle, aber doch

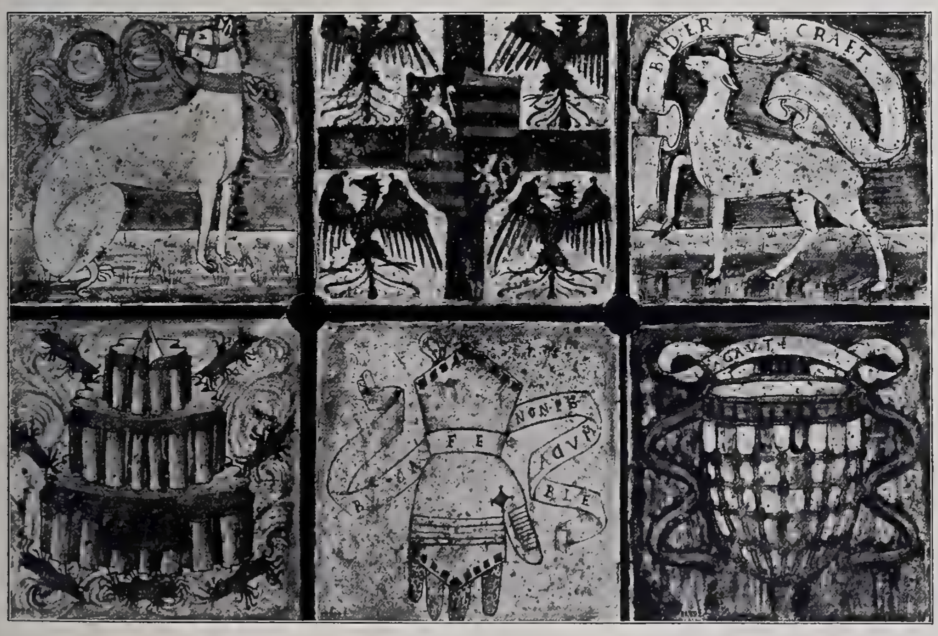


□ Abb. 414: Majolikatafel von 1489, London □

selbständige und freie. Trotzdem wurden vielfach Stiche, Holzschnitte, Buchillustrationen, und zwar nicht nur italienischer, sondern auch deutscher Meister, wie Schongauer, Cranach, Dürer, benutzt. Die Hauptrolle spielen in der Frühzeit die venezianischen Stecher, später natürlich die Stecher der Raffaelschule, Mark Anton, Agostino Veneziano, Marco Dente u. a. — Es ist merkwürdig, daß trotz des Vorbildes der Robbia eigentlich plastische Arbeiten in der Produktion der Majolikamanufakturen eine nur geringe Rolle spielen. Abgesehen von den genrehaften kleinplastischen Arbeiten der urbinatischen Spätzeit sind hier nur die ungemein lebensvollen Büsten aus Faenza und Caffaggiolo zu nennen, — vor allem die Büsten junger Damen im Louvre und in London [vgl. Abb. 415], eines Negers im Musée Cluny, des Giovannino, eines lachenden, zahnlosen Weibes in Londoner Privatbesitz. Häufiger, aber zumeist von geringerer Qualität, sind Relieftafeln, besonders mit Heiligenfiguren. □

Leider ist es grade für die erste Blütezeit am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts besonders schwierig und in vielen Fällen unmöglich, den Anteil der beteiligten Manufakturen zu bestimmen. Aber es mögen wenigstens die markantesten Merkmale der einzelnen Zentren kurz angegeben werden. □

An erster Stelle ist hier FAENZA zu nennen. Abgesehen von einfacheren Arbeiten, Apothekergefäßen, Kannen, Tellern mit Brustbildern von Damen, die durch die Übereinstimmung mit zahllosen an Ort und Stelle gefundenen Scherben für Faenza gesichert sind, mit einfacher Ornamentik und lebhafter, breiter Farbengebung, sind hier in erster Linie die hervorragenden Leistungen der faentiner Figurenmalerei zu beachten. Charakteristisch ist hier vor allem die blaue Untermalung der Zeichnung, die einen kühlen Gesamtton gibt, dem die Zartheit der übrigen Palette mit hellem Gelb und Grün, Violett und Gelbbraun entspricht. Die frühesten Arbeiten derart gruppieren sich um einen Teller mit dem Triumph des David in der Sammlung Carrand von 1507; Abb. 417 mit der Darstellung des verlorenen Sohnes nach Dürer im Berliner Kunstgewerbemuseum veranschaulicht die Kunst desselben Meisters. Eng verwandt sind hiermit die Arbeiten des Meisters T. B., der besonders bekannt ist durch seine Bildtafeln mit der Auferstehung Christi und dem Martyrium des heiligen Sebastian im South Kensington Museum





[UNTEN] FLIESENTABLEAU AUS MANTUA
[OBEN] MAJOLIKASCHÜSSEL · UM 1500



Abb. 415: Weibliche Majolikabüste

und im Nationalmuseum zu Florenz. Eine dritte Gruppe bildet das berühmte Service im Museo civico in Venedig [zugehörige Stücke in London, Oxford und anderen Sammlungen] mit Darstellungen der Metamorphosen nach den Holzschnitten der venezianischen Vulgärausgabe des Ovid, die zu den hervorragendsten Leistungen der frühen Majolikamalerei zählen, so daß sie sogar dem bedeutendsten Meister dieser Gattung Nicolo da Urbino [s. u.] zugeschrieben worden sind. Bei dem 'Meister des Correrservices' und dem Meister T. B. findet sich zuerst die Verwendung von Lasuren, während der Meister von 1507 nur eine Höhung durch weiße Lichter kennt. Besonders charakteristisch ist abgesehen von den zarten, farbigen Fleischtönen die blaugraue Färbung der Bäume. Um 1520 tritt unter den Faentiner Werkstätten besonders hervor die CASA PIROTA [Abb. 416]. In dieser Werkstatt [datierte Arbeiten von 1520—36] wurden besonders die Waren mit sogenannter BERETTINO-GLASUR, d. h. einer hellblau gefärbten Glasur, hergestellt. Bei der Malerei wurde diese blaue Glasur, die ja den Malgrund bildete, für die Schattengebung ausgenützt, während die Lichter aufgesetzt wurden. Daneben entwickelt sich hier besonders für die ornamentalen Teile die camayeuartige Malerei in Blau auf Blau [azurro sopra azurro] und Weiß auf Weiß [bianco sopra bianco]. Neben Blau und Weiß spielt Gelb die Hauptrolle. In der Ornamentik treten neben den seit dem Anfang des Jahrhunderts nachweisbaren, noch massiven Grotesken und Trophäen vor allem große Akanthusblätter und eigentliche Arabesken hervor. Während der Blütezeit der Casa Pirota spielt in Faenza die Figurenmalerei keine sehr große Rolle, abgesehen von eigentlichen Bildtafeln für Tabernakel und ähnliche Zwecke. Unter den Geschirrgattungen sind besonders bemerkenswert die in Hohlformen hergestellten, gebuckelten Konfektschalen, für deren Herstellung besonders Castel Durante berühmt war und deren Formen vermutlich von venezianischen Metallarbeiten beeinflußt sind. In Faenza wurden wohl auch zuerst die zur Tafeldekoration dienenden Obstschüsseln mit naturalistisch imitierten plastischen Früchten gearbeitet, deren ältestes Exemplar [in London] auf 1520 datiert ist. Besondere Bedeutung hat in Faenza auch die Herstellung von Fliesen, die hier noch während des ersten Viertels des sechzehnten Jahrhunderts den primitiven Charakter bewahrten. Abgesehen von an Ort und Stelle bewahrten



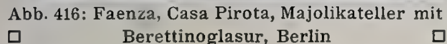


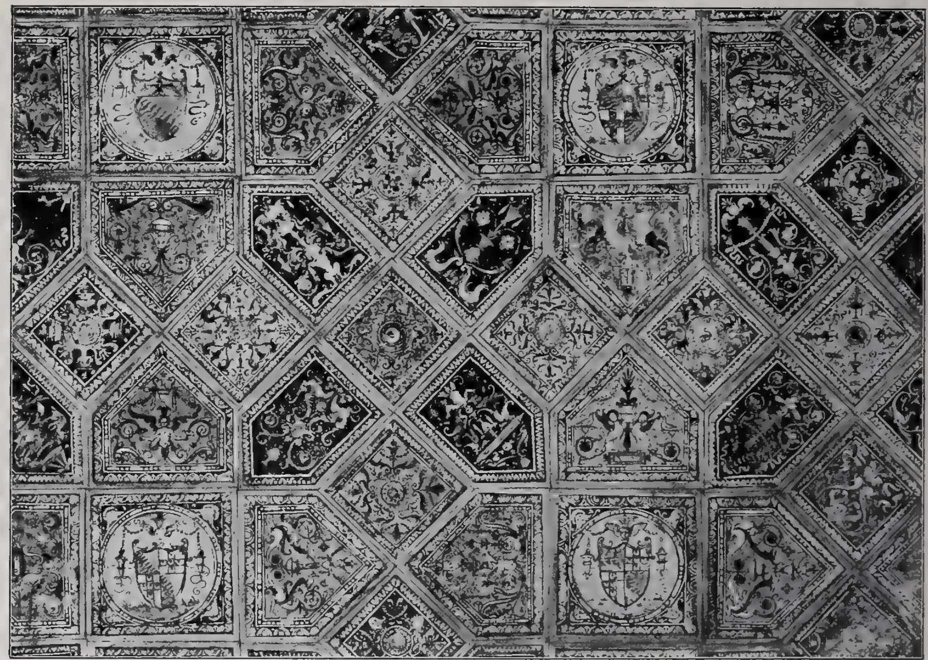
Abb. 416: Faenza, Casa Pirota, Majolikateller mit Berettinoglasur, Berlin



Abb. 417: Faenza, Teller mit Darstellung des verlorenen Sohnes, nach Dürer. Berlin

Beispielen in Viterbo, Rom, Perugia, Venedig gehört hierher das in verschiedene Sammlungen verstreute Paviment aus dem Gonzagapalast in Mantua, von dem die Tafel ein in Berlin befindliches Fragment veranschaulicht. Im vierten Jahrzehnt kam die Faentiner Majolika unter den Einfluß der urbinatischen Figurenmalerei [s. u.]. Der früheste Meister dieser Richtung scheint BALDASSARE MANARA [seit 1534] zu sein, der in seinen besten Arbeiten dem Niccolo da Urbino [s. u.] nahesteht; von anderen Meistern, die ganz in dem urbinatischen Stile arbeiteten, aber deren Tätigkeit in Faenza durch inschriftliche Bezeichnungen sichergestellt ist, seien aus der Mitte des Jahrhunderts die Monogrammisten VR und ML genannt.

Vielleicht von geringerem technischen Interesse, aber von dem höchsten künstlerischen Werte sind die seltenen Arbeiten der medizäischen Manufaktur in CAFFAGGIOLO [zwischen Florenz und Faenza gelegen]. Denn hier sind sicherlich diejenigen Majoliken entstanden, in denen der große Stil der voll entwickelten florentinischen Frührenaissance sich am kräftigsten geäußert hat. Das älteste bezeichnete und datierte Stück stammt vom Jahre 1507; die Tätigkeit der Manufaktur reicht zwar bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts [das späteste Datum 1570] hinein; aber auch hier liegt die Blüte ausschließlich in den ersten Jahrzehnten, da mit dem Einfluß der urbinatischen Malerei die Fabrik ihre selbstständige Bedeutung verliert. Der eigene Charakter Caffaggiolos in der Blütezeit ist trotz aller Beziehungen zu Faenza und den Frühwerken Casteldurantes oft unverkennbar, besonders durch den florentinischen Stil der Zeichnung, der nirgends in solcher Reinheit zu konstatieren ist [vgl. Abb. 419]. Die Hauptwerke derart besitzen wir in einigen großen Prunkschüsseln, die sich vor allem in den Sammlungen zu London, Paris und Berlin befinden. Die Ornamentik, die sich eng mit Faenza berührt, zeigt strenge Grotesken und Ranken auf blauem, gelbem oder weißem Grund, dazu die auch sonst beliebten verknoteten Bänder [noeuds], die zuerst wohl Leonardo da Vinci in die Dekoration eingeführt hat. Unter den Farben



□ Abb. 418: Fliesentableau aus Palazzo Piccolomini, Siena □

überwiegt ein besonders kräftiges Blau, das hier in breitem Auftrag auch als Hintergrund verwertet wird. Eigentümlich ist der Fabrik auch das zuerst im Ornament verwendete Rotbraun. Es scheint, daß in Caffaggiolo wenigstens vorübergehend auch die metallische Lüstrierung nach dem Vorbild Derutas [s. u.] geübt worden ist. □

Ein zweites toskanisches Zentrum, welches in dem ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts selbständige Bedeutung hat, ist SIENA. Von besonderem Werte sind hier die Fliesenpavimente, die in dem Reichtum und der Eleganz der Groteskenornamente, die ausschließlich Renaissancemotive von absoluter Reinheit zeigen, unerreicht sind. Das älteste Beispiel, in Santa Caterina, ist 1504 begonnen; das reichste Beispiel, der Fußboden aus dem Palazzo Petrucci von 1509, ist in verschiedene Sammlungen zerstreut [vgl. Abb. 418]. Das beste erhaltene Exemplar in der Sakristei des Doms zu Loreto. Die Geschirre Sienas — Schüsseln, Teller, Albarelli — sind durch die Verwandtschaft mit den genannten Pavimenten, z. B. die feinen Groteskenränder auf schwarzem Grunde, und die Zusammengehörigkeit mit Scherbenfunden in der Stadt und bezeichneten Stücken, deren bedeutendstes eine Schüssel mit der Darstellung des heiligen Hieronymus in London (South Kensington Museum) ist, oft leicht zu erkennen. Die Hauptwerkstatt war die des MASTRO BENEDETTO, deren Erzeugnisse jedoch besonders im Figürlichen äußerst ungleich ist. □

Zu den Majolika-Manufakturen, in denen der Frührenaissance-Stil in hervorragender und reiner Weise sich äußerte, gehört vor allem noch CASTEL DURANTE,



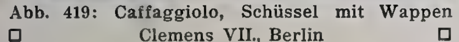


Abb. 419: Caffaggiolo, Schüssel mit Wappen Clemens VII., Berlin



Abb. 420: Teller aus dem Gonzagaservice, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

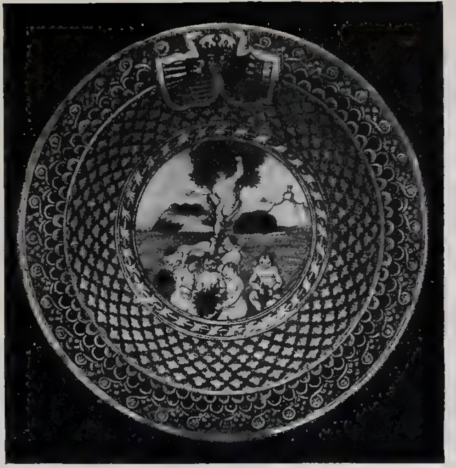
das heutige URBANIA. Nach den urkundlichen Quellen, die bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückgehen, den Nachrichten über hier tätige und von hier nach anderen Orten berufene Meister, scheint Castel Durante sogar seine Stelle unmittelbar neben Faenza beanspruchen zu dürfen. Unter den erhaltenen Stücken Castel Durantes aus der Frühzeit fallen zunächst die Arbeiten mit reicher, lebendiger Grotesken- und Trophäenornamentik auf. Unter den Farben überwiegt dunkelblau, seltener grün für den Grund, daneben gelb; seit etwa 1525 wird die Grisaille-Malerei sowohl in den Randmustern wie in der Figurenmalerei der Mittelfelder besonders beliebt. Das älteste gesicherte datierbare Stück trägt das Datum 1508 und nennt als Meister den Töpfer Zouan Maria; aus dem zweiten Jahrzehnt sind besonders die Arbeiten aus der Werkstatt des SEBASTIANO DEL MERFORIO [in den Londoner Sammlungen und bei Pierpont Morgan] zu nennen. Die Groteskendekoration hat sich in Castel Durante in ziemlicher Reinheit bis gegen die Mitte des Jahrhunderts gehalten, und blieb hier das ganze Jahrhundert hindurch, wenn auch in Stil und Ausführung vergröbert, in Übung. Unter den durantinischen Erzeugnissen fallen besonders auf die durch das Wappen erkenntlichen, für die Rovere — sowohl für den Papst Julius II., wie für die urbinatischen Herzöge aus diesem Hause — bestimmten Arbeiten. Hierher gehören auch die Teller mit sog. Cerqualedekor, die in erhöhtem Relief durchflochtene gelbe Eichenzweige — das Wappenzeichen der Rovere — auf blauem Grund zeigen [ein datiertes Beispiel von 1537 z.B. im British Museum] und die wohl etwas jüngeren, besonders reizvollen Teller mit Dekor bianco sopra bianco, deren Rand und Mittelfeld von einem grünen Eichenkranz umzogen ist. Nach Castel Durante werden auch die seltenen Majoliken mit dunkler Marmorierung [vornehmlich grün und kupferrot] verlegt, die bald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wohl in Nachahmung entsprechender venezianischer Glaswaren gearbeitet wurden. Von besonderer Bedeutung wird Castel Durante, weil aus diesem Orte der Meister hervorgegangen ist, an dessen Werken sich der Umschwung zu der sog. urbinatischen Figurenmalerei, die die


Abb. 421: Venezianischer Teller mit blauen Porcellanaranken, Berlin

Majolikakunst der Mitte des Jahrhunderts beherrscht, am besten verfolgen läßt: NICOLO PELLIPARIO, der sich seit seiner Übersiedelung nach Urbino [gegen 1528] NICOLO DA URBINO nennt, und der Stammvater der später dort tätigen und berühmten Familie Fontana [s. u.] ist. Das Hauptwerk seiner durantinischen Zeit ist das für Isabella d'Este gearbeitete sog. Gonzagaservice, dessen bekannte Teile, Kannen, Schüsseln und Teller, in Bologna, London, Paris [Sammlung Alf. Rotschild] und Hamburg bewahrt werden [Teller mit Mannalese aus der Sammlung Beit, vgl. Abb. 420]. Läßt die Ornamentik dieser Arbeiten den Charakter von Castel Durante deutlich erkennen, so erinnert die Malerei noch ganz an die Meisterwerke Faenzas aus der Frühzeit, besonders an das Correrservice, als dessen Meister tatsächlich auch Nicolo in Anspruch genommen worden ist. Näher als das Gonzagaservice steht dem Correrservice der wunderbar feine Teller in Oxford mit der Verleumdung des Apelles, das Hauptstück der Sammlung Fortnum. Abgesehen von diesen eigentlichen Frühwerken ist der Stil Nicolos — aber schon in der ausgesprochenen Weise seiner späteren Zeit — in mehreren inschriftlich für Castel Durante gesicherten Tellern mit mythologischen und biblischen Szenen aus der Zeit um 1525 zu erkennen. Nach der Übersiedelung Nicolos nach Urbino [gegen 1528] verliert die Figurenmalerei Castel Durantes ihre selbständige Bedeutung, um in den Bahnen Urbinos zu verlaufen. Selbst bei bezeichneten Arbeiten durantinischer Meister, wie denen des FRANCESCO DURANTINO, der um die Mitte des Jahrhunderts arbeitete, und gar bei der großen Masse der unbezeichneten Arbeiten dieser Zeit, ist es oft ganz unmöglich zu entscheiden, ob Urbino oder Castel Durante der Herstellungsort ist. □

Vor der Betrachtung der übrigen umbrischen Majolikafabriken, sei noch VENEDIG erwähnt, da hier besonders enge Beziehungen zu der älteren Faentiner Richtung zu beobachten sind. Tatsächlich wissen wir, daß mehrfach schon im fünfzehnten Jahrhundert, Faentiner Majolikameister nach Venedig gewandert sind und können aus bezeichneten Stücken und Urkunden eine ganze Reihe verschiedener Manufakturen in Venedig selbst seit dem sechzehnten Jahrhundert nachweisen. Trotz der Einflüsse von Faenza, die übrigens wechselseitige zu sein scheinen, da viele Motive der faentinischen Majolika wohl am besten durch Einwirkungen von Venedig zu erklären sind, gewinnt auch die Majolikaindustrie in Venedig den eigentümlichen, durch seinen orientalischen Einschlag abweichenden Charakter, der auch sonst dem dortigen Kunstgewerbe eine eigene Note gibt. Gerade auf dem Gebiet der Keramik ist dieser Einfluß umsoweniger auffallend, als die Farbenpracht der orientalischen Halbfayencen dem venezianischen Farbengeschmack

besonders entgegenkommen mußte und Venedig das Hauptzentrum für den Import derartiger Waren war. Tatsächlich fallen schon auf venezianischen Bildern des Quattrocento, z. B. bei Crivelli, Blumenvasen und Schalen auf, die engste Verwandtschaft mit persischen und syrischen Halbfayencen zeigen. □



□ Abb. 422: Majolikateller, Forli, London □

Der Einfluß der orientalischen Keramik äußert sich in der venezianischen Majolika im Stil und in der Technik. Technisch ist es die graue oder bläuliche Glasur, sog. SMALTINO, die in dicker Schicht aufgetragen wird und den eingebrannten Farben eine flockige Wirkung gibt. Stilistisch sind es vor allem die feinstieligen orientalischen Blütenranken, wie wir sie ähnlich auch bei venezianischen Metallarbeiten finden, und die zumeist 'alla porcellana' in blauer Farbe mit weißen Lichtern auf den grauen Grund gezeichnet werden. Unter den venezianischen Arbeiten dieser Art fallen besonders die Schüsseln für Nürnberger und Augsburger Geschlechter auf, wie sie z. B. in London, Paris, Berlin, Nürnberg, Hamburg zu finden sind. Mehrere dieser Arbeiten sind durch die Wappen noch auf das erste Viertel des Jahrhunderts zu datieren [vgl. Abb. 421]. Die Porzellanranken und die Blaumalerei halten sich, besonders auf den Rückseiten, bis nach der Mitte des Jahrhunderts [Maestro Lodovico], doch werden seit etwa 1525 die Renaissanceornamente bevorzugt. Daneben spielen in Venedig eine Hauptrolle die Arbeiten mit Berettino-Glasur wie wir sie identisch in Faenza finden [s. o.]. Für spätere Arbeiten mit Goldornamenten oder Lackmalerei auf schwarzem Grunde kommt neben Venedig besonders PADUA als Entstehungsort in Betracht. Bei gebuckelten Geschirren bietet oft die Verwandtschaft mit den Gefäßformen des venezianischen Email [s. o. S. 500] einen Hinweis auf venezianische Entstehung. Charakteristisch für Venedig ist schließlich die Dekoration mit großen, lappigen, akanthusartigen Blättern in bewegter Linienführung [a foglie], die vermutlich auf das Vorbild der in Venedig beliebten, gewebten Verduren zurückgeht. — In den vierziger Jahren wurde wie überall, so auch in Venedig der Urbinatische Stil eingeführt, sowohl die Istoriati-Malerei, wie die Groteskenmalerei. Der bekannteste Meister dieser Art aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist DOMENIGO DE VENEZIA. Gegenüber den urbinatischen Arbeiten dieser Zeit fallen die Venezianischen Istoriati oft durch die Eigentümlichkeit ihrer Glasur und eine gewisse Fleckigkeit der Farbenwirkung auf. □

Noch eine Reihe anderer Manufakturen, die im Charakter der faentinischen Richtung arbeiteten, lassen sich nachweisen. Zum Beispiel PADUA, RAVENNA, IMOLA, CESENA, deren Tätigkeit auch durch einzelne erhaltene Stücke zu belegen ist. Dagegen hat sich für die Majolikaindustrie von FERRARA bisher kein







Abb. 423: Deruta-Schüssel mit Perlmutterlüster, □ Berlin □

Abb. 424: Gubbio. Teller mit Rubinlüster auf □ schablonierten Ornamenten. Berlin □

erhaltenes Stück gefunden, obwohl wir nach den urkundlichen Nachrichten annehmen müssen, daß hier, unter der Protektion der Este, nicht nur ein umfangreicher, sondern wohl auch besonders künstlerischer Betrieb bestanden haben muß. Außer den Nachrichten über zahlreiche, hier tätige faentiner Meister, wissen wir, daß auch Dosso Dossi als entwerfender Zeichner und sein Bruder als Modelleur für die Manufaktur tätig waren. Die charaktervollste der kleineren Manufakturen faentiner Richtung dürfte FORLI sein. Sowohl die Fliesen, wie die Gefäße, die für Forli gesichert sind, erwecken eine recht bedeutende Vorstellung von der dortigen Tätigkeit, die sich bis in die archaische Zeit des ausgehenden Quattrocento zurückverfolgen läßt [siehe Abb. 411, 422]. □

Vor der Betrachtung der Majoliken des urbinatischen Stils sind noch zwei Manufakturen zu nennen, die die wichtigste Neuerung der italienischen Fayencekunst fanden, die das sechzehnte Jahrhundert, abgesehen von der Copertaglasur [vgl. S. 505], brachte: die LÜSTRIERUNG, d. h. die Verwendung metallischer Lüsterfarben mit schillernden Reflexen. Obwohl die ältesten italienischen Majoliken des fünfzehnten Jahrhunderts zum großen Teile die sog. hispano-moresken Fayencen nachahmten, war es doch nicht gelungen, grade die Lüstrierung, durch die die spanischen Vorbilder besonders berühmt sind, nachzubilden. Dies gelang erst in der Blütezeit der italienischen Majolika, und zwar in den beiden umbrischen Manufakturen DERUTA und GUBBIO. □

Die Lüstrierung von DERUTA, die besonders berühmt ist wegen ihrer vielfarbigen, tiefen Perlmutterreflexe [a madreperla] ist direkt durch spanische Vorbilder und Rezepte, vielleicht sogar durch spanische Meister selbst, die vermutlich Cesare Borgia, der 1492 Erzbischof von Valencia war, nach Umbrien zog, während der letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts aufgekommen; das älteste datierte Beispiel bietet eine Kanne von 1501 im Britischen Museum. Obwohl Deruta in seinen Erzeugnissen am stärksten einen selbständigen, von allen übrigen Manufakturen abweichenden Charakter bewahrt, dürften doch auch hier faen-



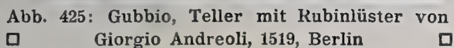


Abb. 425: Gubbio, Teller mit Rubinlüster von Giorgio Andreoli, 1519, Berlin



Abb. 426: Urbino, Teller von Xanto Avelli; 1542, Berlin

tinische Einwirkungen eine Rolle gespielt haben, wie tatsächlich die Tätigkeit von Meistern aus Faenza in Deruta nachweisbar ist [Maturanzio und Lazzaro di Battista da Faenza, denen ein Paviment in San Francesco zu Deruta von 1524 zugeschrieben ist]. Abgesehen von dem Lüster, äußert sich der eigene Charakter Derutas sowohl im Stile, wie in der Technik. In allem bewahrt die Fabrik einen besonders konservativen, zähen Charakter, der dazu verführen konnte, daß ihre Erzeugnisse, die ausnahmslos dem sechzehnten Jahrhundert angehören, für älter gehalten wurden, als sie tatsächlich sind. Die Masse ist schwer und dick, die Ornamente streng und stereotyp, die Zeichnung und Modellierung blau. Die Farbenwirkung beruht ausschließlich auf dem prächtigen Spiel des Lüsters. Nur eine verhältnismäßig kleine Gruppe eigentlich farbig gemalter Majoliken [bei denen zu dem Blau Gelb, Ocker und Grün tritt] läßt sich durch ihre Verwandtschaft mit den Lüstergeschirren auf Deruta bestimmen. Die berühmtesten Leistungen Derutas sind die schweren Prachtschüsseln, mit großfigürlicher Malerei auf dem Spiegel und ornamentalem glatten Rande. Der Rand ist regelmäßig in Felder geteilt und zeigt abwechselnd Schuppenmuster und Ranken oder Blattwerk. Nur bei den besten Exemplaren findet sich umlaufendes Blattwerk ohne Felderteilung. Unter den figürlichen Darstellungen stehen an erster Stelle die Brustbilder von Damen [Abb. 423] oder Kavalieren mit fliegenden Schriftbändern, römischen Kaisern usw., ferner Wappen, Einzelfiguren [auf quadriertem Boden stehend], besonders allegorischer Gestalten und von Heiligen, am häufigsten des heiligen Franciskus. Im übrigen sind religiöse Darstellungen selten, wie figurenreiche Kompositionen überhaupt, da die Manufaktur um 1560 ihre Bedeutung verliert, Die einzige Künstlersignatur, die wir aus derartigen Arbeiten Derutas kennen, ist die des EL FRATE zeichnenden Figurenmalers [1541—1554]. Abgesehen von den Prachtschüsseln sind besonders kleinere reliefierte Schalen und von anderen Geräten streng architektonisch gebildete Vasen mit Doppelhenkel charakteristisch. Gegenüber den figurierten Stücken sind rein ornamentale Arbeiten selten; besonders

kostbar sind derartige Schüsseln mit stark orientalisierenden Arabesken. Erhaltene Fliesenböden der Manufaktur finden sich noch in Perugia [San Pietro dei Cassinesi] und Spello. Eine technische Eigentümlichkeit aller derutesischen Geschirre ist die Beschränkung der Zinnglasur auf die Schauseite, während die Rückseite bleiglasiert ist. □

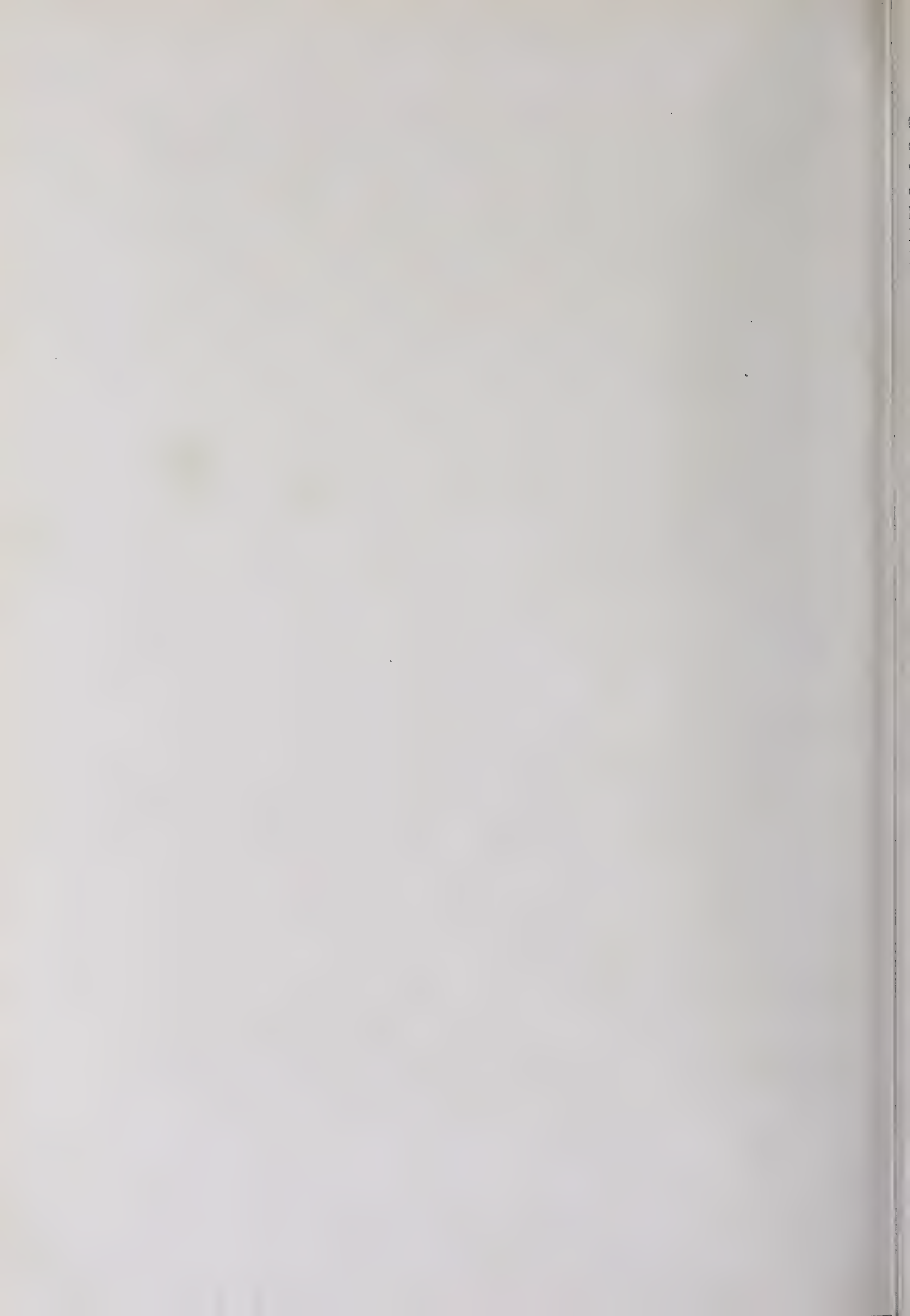
Deruta wurde in der Herstellung des Lüsters bald übertroffen durch GUBBIO, sowohl durch den reicheren Glanz des Goldlüsters als vor allem durch die Erfindung eines eigenen karminroten Lüsters, des sog. RUBINLÜSTERS, der ein Geheimnis der Manufaktur blieb [siehe Tafel]. Entschieden wurde die Lüstrierung in Gubbio durch Einflüsse von Deruta gefunden, obwohl gelegentlich auch das Vorbild spanischer Fayencen auf Gubbio-Majoliken nachweisbar ist. Jedenfalls ist grade für die frühen Majoliken Gubbios die engste Verwandtschaft mit Deruta, sowohl im Ornament, wie in der Malweise typisch. Während aber Deruta stets seinen eigenen Charakter bewahrt hat, hat Gubbio weder im Stile noch in den Geschirrformen eine eigene Formensprache entwickelt, sondern sich stets fremden, geläufigen Typen assimiliert. Da die Lüstrierung ein Überglasurverfahren ist, wurden massenhaft auch fremde Erzeugnisse, besonders von Faenza, Castel Durante und Urbino nach Gubbio geschickt, um hier nachträglich lüstriert zu werden; infolgedessen beweisen die Marken und der Lüster von Gubbio nur, daß ein Gefäß hier lüstriert wurde, nicht daß es wirklich hier entstanden ist. Trotzdem ist für viele Stücke die Entstehung in Gubbio leicht zu beweisen, besonders in den Fällen, wo der Entwurf der Malerei von vornherein auf die Lüstrierung ersichtlich Rücksicht nimmt. Im Gegensatz zu der schweren Ware Derutas wurden in Gubbio fast ausschließlich leichte Geschirre in faentinischen und durantinischen Typen gearbeitet, zumeist mit Grotesken und Trophäen; besonders beliebt sind geformte Schalen [seltener auch Vasen] mit Buckelung und Relief. Eine ausschließlich in Gubbio hergestellte Gattung bilden die Teller mit tiefem Boden, deren flacher Rand durch ein Schablonierverfahren dekoriert ist, indem die Ranken- und Groteskenmuster aus dem blauen Grunde ausgespart und lüstriert sind [Abb. 424]. □

Als der Erfinder des Rubinlüster gilt GIORGIO ANDREOLI, der sich zumeist als Maestro Giorgio da Ugubio bezeichnet [Abb. 425]. Dieser Meister, dem zum mindesten das Verdienst gebührt, den Lüsterdekor zur höchsten Vollendung gebracht zu haben, ist seit 1498 in Gubbio nachweisbar, wo er zuerst als Bildhauer tätig war [Altar im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, zum Teil in Art der Robbia glasiert, zum Teil kalt bemalt, aber ohne Lüster]. Von gesicherten Majolikagefäßen seiner Hand, die bezeichnet und datiert sind, stammt das älteste nachweisbare Stück allerdings erst von 1518, während die Verwendung des Rubinlüster sich bis zum Jahre 1501 [die bekannte Reliefplatte mit dem heiligen Sebastian im South Kensington Museum] zurückverfolgen läßt. Es entsteht deshalb die Frage, ob Mo. Giorgio den Lüsterdekor nur übernommen und zur höchsten Blüte gebracht hat, oder ob ihm, wie es wahrscheinlich ist, auch die nachweisbaren früheren Arbeiten dieser Art, mit noch dünnem Lüster und deutlichen Beziehungen zu Deruta zuzuschreiben sind. Der Höhepunkt der Tätigkeit des Meisters liegt offenbar um 1520 bis 1525. Kurz vorher bereits treten an Stelle der Derutesken Motive die Gro-



LUSTRIERTER MAJOLIKATELLER VON GIORGIO ANDREOLI · KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN


ANGEL
ICA
BELLA



tesken von Castel Durante; auch die seit ca. 1525 erblühende Figurenmalerei ist von Castel Durante beeinflußt, bis sie durch den urbinatischen Stil verdrängt wird. Das letzte bezeichnete und datierte Stück des Meisters, der 1552 stirbt, stammt von 1541. Neben ihm sind eine Anzahl Monogrammisten als Gehilfen tätig. Als sein Nachfolger gilt Maestro Cencio, d. h. sein Sohn Vicenzo Andreoli, von dem jedoch gesicherte Arbeiten nicht nachgewiesen sind. Unter den letzten Arbeiten Gubbios tragen mehrere die Signatur eines MAESTRO PRESTINO [bis 1557], ohne besondere künstlerische Bedeutung zu haben. □



□ Abb. 427: Nicolo da Urbino, Teller mit Marcus Curtius, Berlin □

Die Entwicklung der italienischen Majolika zur Hochrenaissance und zum Barock vollzog sich im wesentlichen in URBINO. Obwohl auch hier bereits um 1500 das Bestehen keramischer Werkstätten erwiesen ist [ein Giovanni Antonio und Francesco d'Urbino sind als Meister des Paviments von 1491 in Vescovado zu Padua bekannt], gewinnt der Ort doch erst im dritten Jahrzehnt eine führende Bedeutung, um bald jenen totalen Umschwung in der italienischen Majolikaindustrie herbeizuführen, der früher als der Höhepunkt dieses Kunstzweiges angesehen wurde. Was dieser Umschwung in der Gesamtentwicklung des italienischen Geschmacks bedeutet, entspricht dem, was zwei Jahrzehnte früher Michelangelo in der Sixtinischen Decke als das Ideal hingestellt hatte: die Verdrängung des Ornaments durch die menschliche Figur. Die Gefäße werden nun mehr rein bildmäßig behandelt, das Ornament verschwindet und damit die tektonische Gliederung, speziell die Trennung von Rand und Mittelfeld, so daß sich die bildliche Darstellung ohne Rücksicht auf die Form des Gefäßes über dessen ganze Fläche ausdehnen kann. Die Malerei wird virtuos gehandhabt, die Scharffeuerplatte denkbar ausgenutzt. Die Vorbilder liefern die Stiche der Raffaelschule, deren Kompositionen aber nur selten noch unmittelbar kopiert werden, sondern mehr in eklektischer Weise durch Herausgreifen von Teilen und bestimmten Figuren, die dann von einer Komposition in die andere wandern, benutzt werden. Damit war die naive und volkstümliche Interpretation der antiken und biblischen Vorwürfe der früheren Zeit ohne weiteres geschwunden; statt dessen macht sich oft eine bewußte Freude am Literarischen [besonders bei Xanto, s. u.] in den Beischriften, Erklärungen der Rückseite usw. geltend. Trotz der hohen Virtuosität, die man an den besten Arbeiten dieses Stils bewundern kann, wirken die Malereien gegenüber denen der ersten Blütezeit zumeist flüchtig, besonders in der Durchbildung des Landschaftlichen. Abgesehen von der veränderten Formensprache unterscheiden sich die Malereien der urbinatischen Periode von denen der Frühzeit vor allem durch die braunschwarzen Konturen [an Stelle von Blau], das Überwiegen von Orangegelb, die reichere und flüssige Modellierung. □



Abb. 428: Urbino, Schüssel und Kanne mit Grotesken, Berlin

Das Aufblühen der Figurenmalerei in Urbino ist eng verknüpft mit der Übersiedelung des Meisters, den wir bereits [s. S. 518] als den hervorragendsten Figurenmaler der Frühzeit kennen gelernt haben: NICOLO PELLIPARIO DA URBINO. Seine Übersiedelung aus Castel Durante nach Urbino muß gegen 1528 stattgefunden haben, da aus diesem Jahre die erste Arbeit seiner Hand, die hier entstanden ist, datiert ist, — eine Schüssel mit dem Martyrium der heiligen Cäcilie im Museo Nazionale zu Florenz. Von den zahlreichen nun folgenden Arbeiten seiner Hand, die durchweg durch gute Qualität sich auszeichnen und in fast allen größeren Sammlungen zu finden sind [Abb. 427], ist kein datiertes Exemplar bekannt geworden; doch wird der Künstler noch 1540 als lebend genannt. Eine eigene Werkstatt scheint er nicht geführt zu haben, sondern arbeitete in der Werkstatt seines Sohnes GUIDO FONTANA [DURANTINO], der bereits vor ihm aus seiner Vaterstadt nach Urbino übergesiedelt war, um gleichsam das Stammhaus der verschiedenen Werkstätten des Namens Fontana zu begründen [s. u.]. Von den zahlreichen Nachahmern, die Nicolo fand, verdient nur einer als dem Meister nahekommend genannt zu werden: FRANCESCO XANTO AVELLI aus Rovigo. Seine datierten Arbeiten, die besonders in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre dem Nicolo nahe stehen, liegen zwischen 1525 und 1542. Abb. 426 veranschaulicht eine charakteristische Arbeit seiner späteren Zeit [1542], die besonders durch ihren blasseren Gesamtton von den früheren sich unterscheiden. Im übrigen verlieren die Persönlichkeiten der urbinatischen Istoriati-Maler als Individuali-



□ Abb. 429: Urbino, Plastisch geformtes Tintenfaß □

täten ihren selbständigen Charakter. Der Betrieb nahm durch die Fürsorge des Herzogs Guidobaldo II. [1538 bis 1574], der Künstler wie BATTISTA FRANCO und RAFFAELLO DA COLLE nach Urbino als Zeichner für Majoliken berief, immer größere Dimensionen an, und ließ die Persönlichkeit des einzelnen Meisters nicht mehr hervortreten. Die tonangebenden Werkstätten waren die der Fontana, zunächst die der drei Söhne des genannten Guido Fontana: Camillo, Nicolo und vor allem ORAZIO FONTANA. Orazio, der wie sein Großvater Nicolo zuerst in der Werkstatt des Vaters nachweisbar ist, errichtet sich 1565 eine eigene Werkstatt; seine ersten datierten Arbeiten stammen aus dem Jahre 1542; er starb 1571, während sein Vater Guido bis 1576 nachweisbar ist. Die Fontanawerkstätten waren entschieden die berühmtesten Lieferungsstätten für Prachtservice in der Hoch- und Spätrenaissance. Abgesehen von dem urbinatischen Hofe, deren berühmtes Service zum größten Teile jetzt im Museo Nazionale zu Florenz aufbewahrt wird, arbeiteten sie z. B. für Karl V. und Philipp II. Auf ihre Tätigkeit geht auch die letzte bedeutsame Geschmacksänderung zurück, die in der Geschichte der italienischen Majolika der Renaissance zu verzeichnen ist. □

Gegen das Überwiegen der figuralen bildmäßigen Dekoration mußte eine Reaktion eintreten, die schließlich den ganzen Charakter der Majolikagefäße veränderte. Statt der bildmäßigen Dekoration trat die ornamentale Ausschmückung wieder in ihr Recht, und zwar in einer neuen, durchgreifenden Weise. In Anlehnung an die Grotesken Raffaels wird ein ungemein zierliches und elegantes Ornamentsystem gefunden, welches aus phantastischen, architektonischen, figürlichen und pflanzlichen Motiven besteht und in feiner farbiger Ausführung [offenbar in Anlehnung an ostasiatisches Porzellan] auf weißen Grund von möglichster



□ Abb. 430: Urbino, Majolikagruppe Orgelspieler □

Reinheit gestellt wird [Abb. 428]. Dieses Ornamentsystem ließ die kleinfigurigen, oft kameenartigen Darstellungen völlig zurücktreten und mit dem Ornament zu einer dekorativen Einheit werden. Auch war es nur natürlich, daß dieses Ornament der Gliederung des Gefäßes sich ohne weiteres wieder anpaßte. Der reichen bewegten Formensprache des Dekors mußte es aber entsprechen, daß nun auch die Formen der Gefäße bewegter und freier gestaltet wurden. So konnten die auf der Drehscheibe gewonnenen Formen nicht mehr genügen, und statt des Töpfers trat die freihändige Arbeit des Modelleurs in ihre Rechte. Neben die runden Teller traten ovale und dreipassig geschweifte Schüsseln, an den Kannen wurden die Schnauze und vor allem die schlangenförmigen Henkel frei entwickelt, und in der Gesamtproduktion spielt die Herstellung von allerhand Kleingerät, vor allem Salzfässer, Leuchter, Tintenfässer [vgl. Abb. 429], mit plastischen Füßen, Ecken, Bekrönungen, eine große Rolle. Auch eine Anzahl kleinplastischer Erzeugnisse, besonders Genrefiguren, sind uns aus den Fontanawerkstätten erhalten [vgl. Abb. 430]. □

Dieser neue Geschmack muß in den sechziger Jahren zur vollen Entwicklung gekommen sein und hat sich bis über die Grenze des Jahrhunderts erhalten. Nach dem Tode des Orazio und Guido Fontana, deren Werkstätten übrigens fortgesetzt wurden, sind die Mitglieder der Familie PATENAZZI als die bedeutendsten Meister anzusehen. Neben der Groteskenmalerei erhielt sich natürlich auch die früher geübte bildmäßige Dekoration. Als Neuerung, die wohl auch auf Rechnung der Fontana, vielleicht unter dem Einfluß Venedigs, zu setzen ist, ist die malerische Ausschmückung durch Landschaftsbilder [a paesi] an Stelle der eigentlichen Istoriati zu nennen: neben Landschaften in deutschem und niederländischem Charakter, auch Ansichten von Städten, Villen, Gärten [vgl. Abb. 431]. Als Figurenmaler, die unter dem Einfluß der Fontana in Urbino arbeiteten, seien u. a. RAFAELE CIARLA, ein Verwandter Rafaels, und der durch mehrere bezeichnete Stücke bekannte GUIDO DA MERLINGO, der noch um die Mitte des Jahrhunderts tätig ist. genannt. □

Da der urbinatische Stil selbst die Tätigkeit der blühenden, älteren Manufakturen allgemein bestimmte — vor allem Castel Durante und Venedig — ist es nicht zu verwundern, daß neuere Manufakturen, die erst während der Blütezeit dieses Stiles zur Bedeutung kommen, vollkommen in der Nachahmung der urbinatischen Arbeiten aufgehen. Hierher gehören vor allem noch PESARO und RIMINI. Obwohl in Pesaro bereits um 1500 keramische Werkstätten urkundlich nachweisbar sind, und irrtümlich vielfach noch heute die derutesischen Lüsterarbeiten nach diesem Orte verlegt werden, tritt die dortige Produktion erst um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts deutlich hervor, und zwar als Nachahmerin der urbinatischen Istoriati. Die bezeichneten Stücke liegen zwischen 1540 und 1566; die maßgebenden Meister gehören der Familie LANFRANCO an. Seltener sind entsprechende Arbeiten aus RIMINI, wo bereits im Jahre 1535 der Stil des Xanto nachgeahmt wird, nicht zu verwundern, da der einzige bisher bekannte dortige Majolikamaler [Giulio] aus Urbino stammt. — Aus vereinzelten bezeichneten Stücken können wir schließlich das Bestehen von Majolikamanufakturen in dieser Zeit in ROM, VITERBO, PISA, VERONA, TURIN entnehmen. □



Abb. 431: Urbino, Teller mit Ansicht der Villa □ d'Este und Garten, Berlin □

Hatte die italienische Keramik der Renaissance ihre entscheidenden Anregungen vor allem durch den Import der goldlüstrierten hispano-moresken Geschirre [siehe Seite 506] aus SPANIEN empfangen, so macht sich andrerseits in der spanischen Keramik der Einfluß der italienischen Majolika geltend. Dieser Einfluß ist zum Teil ein nur stilistischer, d. h. die Formensprache und Ornamentik der italienischen Renaissance, die ja allmählich die ganze spanische Kunst durchsetzte, dringt auch in Arbeiten ein, deren Technik die traditionelle orientalische ist. Dies gilt seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts besonders für die Fliesen [AZULEJOS] mit farbigen Zinnglasuren zwischen gepreßten oder schwarzen Rändern, die vor allem in TRIANA, einer Vorstadt von SEVILLA, gearbeitet wurden und in ganz Spanien und Portugal beliebt waren. Wichtiger ist aber, daß auch die spezifisch italienische, unorientalische Technik und Dekorationsart der Majoliken, d. h. die Scharffeuermalerei auf weißer Zinnglasur in der spanischen Keramik ihre Spuren hinterlassen hat. Es ist keine Frage, daß diese italienische Art der Majolikamalerei durch die Tätigkeit eingewanderter italienischer Meister selbst in Spanien eingeführt worden ist, und zwar besitzen wir von der Hand eines solchen Meisters ein Denkmal, welches, abgesehen von den Arbeiten der Robbia, wohl als die monumentalste Leistung der italienischen Majolika überhaupt anzusehen ist: die Fliesenbekleidung einer ganzen Altarnische in dem Oratorium des Alcazar zu Sevilla mit der Darstellung der Heimsuchung, der Wurzel Jesse und

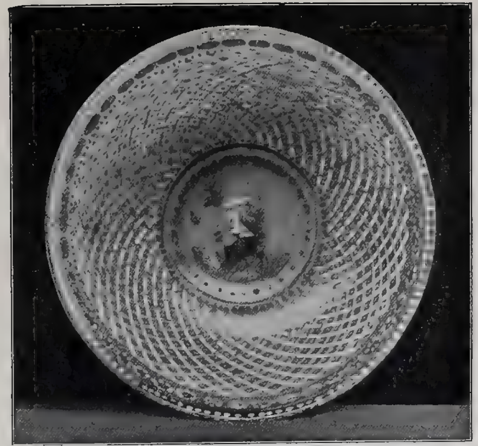




Abb. 432—434: Venezianische Glasbecher mit Emailmalerei

reicher Grotesken- und Rankenornamentik. Trotz der rein italienischen Behandlung und Technik beweist der von der vlämischen Kunst beeinflußte Figurenstil, daß das Werk in Spanien entstanden ist; daß der Meister — NICULOSO FRANCESCO — aber ein Italiener war, besagt ausdrücklich die Inschrift: Niculoso Francesco Italiano me fecit. Von demselben Künstler rühren noch andere Arbeiten in Spanien her: der Fliesenschmuck des Portals von S. Paula in Sevilla, ein Grabmal in Triana und eine Bildplatte im Rijksmuseum zu Amsterdam. Das Grabmal in Triana trägt das Datum 1503, und dem entspricht auch die sonstige Art des Niculoso, welche mit der blauen Zeichnung, der aus Blau, Gelb, Grün, Mangan bestehenden Palette, am meisten an die Technik von Faenza und Caffagiolo erinnert. Trotz der bedeutenden Werke, die Niculoso in Spanien geschaffen hatte, werden erst seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts spanische Majoliken in italienischer Art häufiger. Die Hauptzentren sind neben Triana vor allem TALAVERA und VALENCIA. Der Schwerpunkt der Produktion liegt nach wie vor in der Herstellung von Fliesen und dekorativen Architekturteilen. Geschirre in italienischer Art werden erst seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts allgemein, ohne in der Qualität der Zeichnung und der Kraft der Farben die Vorbilder zu erreichen. Daneben hat sich die Herstellung lüstrierter Waren in alter Art, zumeist volkstümlichen Charakters, dauernd in Spanien erhalten. Diese späten Erzeugnisse unterscheiden sich von den frühen Hispano-Moresken durch den branstigen, kupferroten Ton des Lüsters und das Fehlen von Blau.

Wie man in der Dekoration der italienischen Majoliken gelegentlich Motive findet, die auf den Einfluß ostasiatischen Porzellans, das als Kostbarkeit schon in dieser Zeit nach Europa importiert wurde, schließen lassen, so mußte auch das Bestreben nahe liegen, die schöne weiße Porzellanmasse selbst herzustellen oder wenigstens einen ähnlichen Ersatz für sie zu finden. Tatsächlich wissen wir, daß man derartige Versuche in Venedig am Ende des fünfzehnten, in Ferrara im

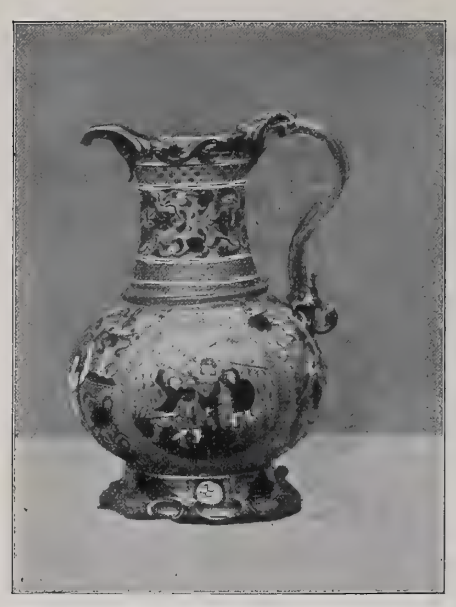



□ Abb. 435 und 436: Venezianische Glasteller □

sechzehnten Jahrhundert gemacht hat. Von Erfolg gekrönt waren diese Bemühungen jedoch nur in Florenz, wo es in der Manufaktur des Großherzogs Francesco Maria [1574--1587] gelang, vorübergehend eine porzellanartige Masse herzustellen, die man MEDICI-PORZELLAN nennt. Die ungemein seltenen, erhaltenen Arbeiten aus diesem Material [in London, Oxford, Berlin, Paris, Florenz] sind zumeist Teller und Kannen, deren weiße Masse blau bemalt ist. Die Blaumalerei zeigt entweder Grotesken in italienischem Zeitgeschmack oder Ranken in orientalischem Stil. □

GLAS □

Wegen der Herstellung kunstvoller Gläser war VENEDIG schon im Mittelalter berühmt, und zwar wurden sowohl FARBIGE GLASFLÜSSE wie eigentliches HOHLGLAS hier gearbeitet. Die literarischen und urkundlichen Quellen, die über die venezianische Glasmacherkunst überliefert sind, gehen bis in das elfte Jahrhundert zurück, sodaß es nicht ausgeschlossen erscheint, daß die Blüte dieser Kunst im venezianischen Gebiete noch auf spätrömischen Traditionen beruht. Jedenfalls müssen aber byzantinische und orientalische Einflüsse während des ganzen Mittelalters die venezianischen Glashütten besonders stark beeinflußt haben. Bereits im dreizehnten Jahrhundert war die Glasproduktion ein so bedeutender Faktor im wirtschaftlichen Leben des venezianischen Staates, daß sie durch besondere Gesetze geschützt und geregelt wurde und der ganze Betrieb zunftmäßig organisiert war. Seit dem Ende des Jahrhunderts wurden die Werkstätten, wohl der Feuersgefahr wegen, nach MURANO verlegt, wo noch heute die bekanntesten Fabriken sich befinden. Daß die Herstellung FARBIGER GLASFLÜSSE schon im Mittelalter eine große Rolle spielte, ergibt sich allein schon aus der Bedeutung der Venezianischen Mosaikmalerei [s. u.]. Daneben wurden farbige Glasflüsse vor allem für SCHMUCK, Knöpfe, Perlen etc. [sog. conterie] gebraucht; derartige Glaspasten exportierte Venedig z. B. schon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Brügge. Abgesehen von der Mosaikmalerei wurden Glasflüsse in der italienischen Monumentaldekoration vor allem für die INKRUSTATION von Marmorarbeiten verwendet, besonders in den Arbeiten der römischen marmorarii



□ Abb. 437: Venezianische Glaskanne □

des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aber auch an Orcagnas großem Tabernakel in Florenz und in der Frührenaissance vor allem bei einigen Madonnenreliefs und der Sängertribüne Donatellos. Was die Herstellung von HOHLGLAS betrifft, so ist es zweifelhaft, bis wie weit die erhaltenen Arbeiten zurückgehen mögen, da es bei einigen Prachtstücken aus farbigen Glasflüssen mit romanischer und gotischer Montierung im Domschatz von S. Marco nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob die Gläser byzantinisch, orientalisch oder venezianisch sind. □

Mit voller Deutlichkeit tritt die Venezianische Glasfabrikation erst in der Frührenaissance hervor, und zwar mit einer künstlerisch ungemein wertvollen Gruppe. Es sind dies die QUATTROCENTO-GLÄSER MIT EMAILDEKOR. Von den typischen, späteren venezianischen Erzeugnissen sind diese Arbeiten in jeder Hinsicht verschieden. Ihre Formen sind denkbar einfach und flächig; sie beruhen nicht auf der gewagten, oft spielerischen Technik des Bläsers, sondern sind fast identisch mit den üblichen Formen der Majoliken und Silbergeräte der Zeit. Wie bei diesen findet man häufig die Buckelung und Riefelung; gelegentlich fallen Nachbildungen selbst seltener Formen deutscher Goldschmiedegeräte auf, während bei anderen Geräten, besonders den Kannen und Flaschen [sog. gourdes] orientalische Formen nachgebildet wurden. Im übrigen überwiegen unter den erhaltenen Arbeiten dieser Gattung die Teller, Schüsseln und Schalen [Abb. 435], Kelche, Becher, Pokale [Abb. 432—434], sowie Vasen mit ausladender, bauchiger Wandung [Abb. 438] und kleine Riechfläschchen. Nur selten erhalten sind Glasampeln dieser Art in der Form eines langgestreckten, schmalen Zylinders, der in einer Metallfassung an Ketten hing, wie wir es auf Bildern der Bellini-Schule häufig finden. [Ein erhaltenes Exemplar in London.] Vielleicht diente auch die besonders hervorragende kleine flache Schale, die das Wiener Hofmuseum besitzt, als Öllampe. Die Dekoration dieser frühen venezianischen Gläser besteht in pastos aufgetragener, farbiger Emailmalerei und ist offenbar orientalischen Vorbildern abgesehen [à la façon de Damas]. Die Ornamentik zeigt zumeist nur geometrische Muster, zu denen sich die bunten tropfen- oder perlartig aufgelegten Emails ordnen, Schuppenmuster, Flechtbänder; von vegetabilischen Motiven findet man ein eigenartiges Granatmuster [vgl. Abb. 432], Weinlaub, gelegentlich auch sarazenisches Rankenwerk [Abb. 437]. Besonders prächtig ist die Farbenwirkung, zu der auch Gold in ergiebiger Weise tritt, wenn bei diesen Gläsern die Masse selbst farbig gehalten ist, und zwar in einem dunklen, tiefen Blau, Grün oder Braunrot. Im



Abb. 438: Venezianischer Glashumpen



Abb. 439: Venezianische Glaskanne

15. Jahrhundert wurden gerade diese dunkelfarbigen Emailgläser, die in ihrer satten Farbenpracht besonders charakteristisch sind für die venezianische Kunst, entschieden vor den weißen Gläsern bevorzugt. Daneben kommt auch Milchglas mit derartigem Emaildekor vor. Wie kostbar diese Gläser waren, beweisen die Wappen der Besitzer, die besonders häufig auf den Tellern angebracht sind. Man findet da nicht nur die Wappen der vornehmsten italienischen Familien, z. B. der Medici, Bentivogli u. a., sondern auch ausländischer Fürstlichkeiten, wie z. B. das Wappen von Böhmen und Ungarn auf einem Becher in Breslau. Zu den größten Kostbarkeiten gehören derartige Gläser, zumeist Becher, mit figürlichen Darstellungen in Emailmalerei. Die Darstellungen behandeln ähnlich den frühen Truhenbildern fast ausschließlich profane Gegenstände in Zeittracht: Darstellungen aus dem gesellschaftlichen Leben, Kavalkaden, Szenen allegorischen und romanhaften Charakters, seltener eigentlich mythologische Stoffe. Der zumeist erotische Darstellungsinhalt legt es nahe, daß diese Emailgläser eine konventionelle Bestimmung bei gewissen Gebräuchen während des Brautstandes oder bei der Hochzeit hatten [daher ihre Bezeichnung als „coppa nuziale", Hochzeitsbecher]. So findet man besonders häufig den Triumph des Amor und der Venus [Nationalmuseum Florenz, Britisch Museum, Cöln u. a.]; besonders deutlich weist hierauf aber die Vorliebe, bei derartigen Gläsern die Porträts eines Herrn oder einer Dame, also wohl des Bräutigams und der Braut, als Profilbüsten einander gegenüberzustellen [vgl. Abb. 440 und 441]. Die Qualität der Malerei ist zwar ungleich, aber oft von hervorragendem künstlerischen Charakter. Die frühesten Stücke derart dürften gemäß dem Stilcharakter der Malerei noch um 1440 zu datieren sein [Florenz, London]; die nächste Stilstufe entspricht etwa der Art Antonio Vivarinis, während gegen Ausgang des Jahrhunderts die künstlerische Haltung der Malerei oft wenig ausgesprochenen Charakter trägt. Das hervorragendste Stück der ganzen Gruppe besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum — ein Becher mit schwer zu deutenden Darstellungen, deren Stil von Mantegna beein-

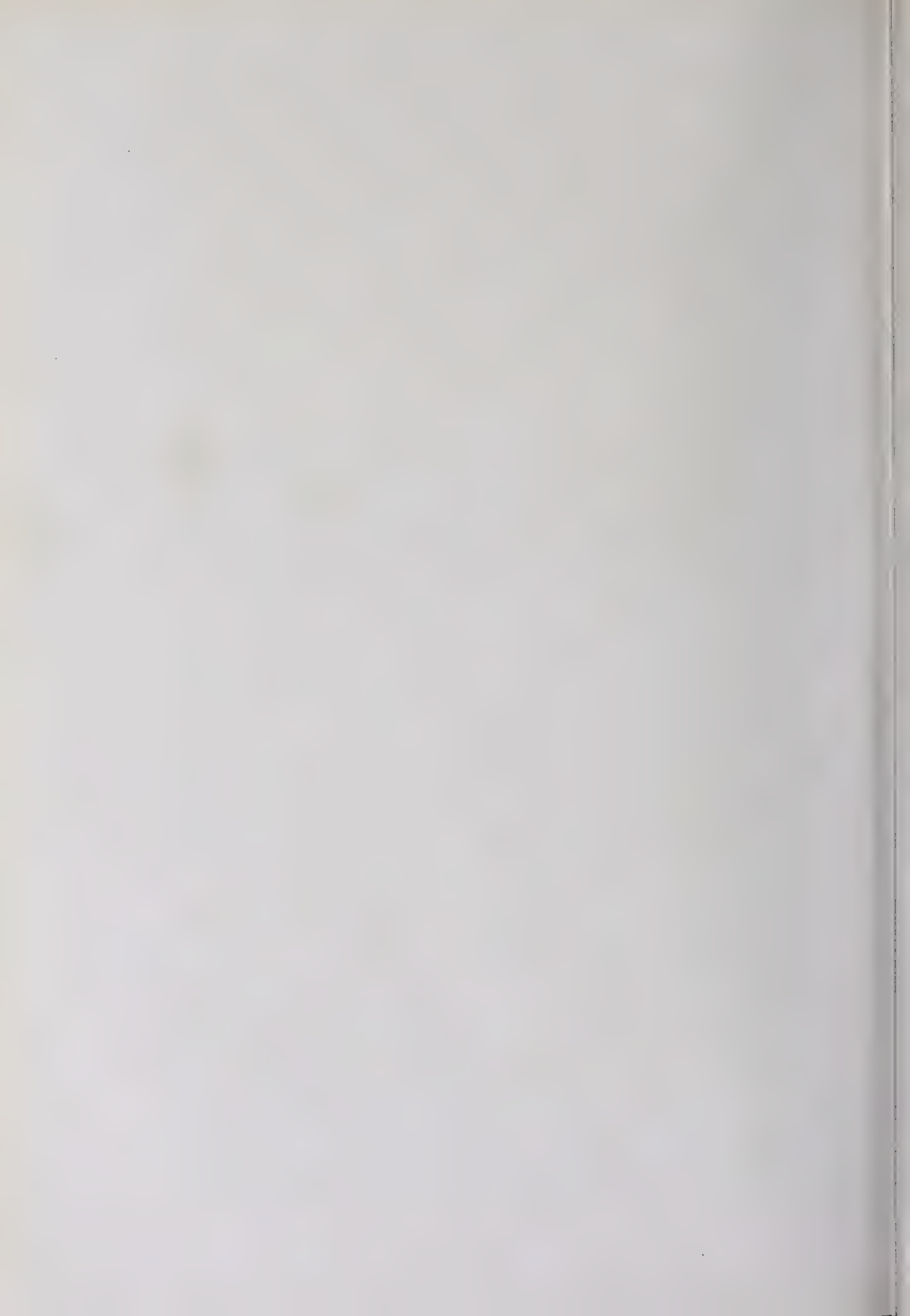


□ Abb. 440: Glas mit Emaildekor, London □

flußt ist [siehe die Farbentafel]. Während die Glasmasse gerade der hervorragenden Stücke aus dem 15. Jahrhundert regelmäßig dunkelfarbig ist, findet man noch am Anfang des 16. Jahrhunderts ziemlich häufig emaillierte weiße Gläser, besonders Teller mit mythologischen Einzelfiguren, Porträtbüsten, Wappen im Mittelfeld, Flaschen mit ähnlichen Darstellungen in Medaillons, Becher mit rein dekorativen Motiven, Ranken mit Putten, Sphinxen, Centauren, Meerungeheuern usw. Gegenüber den Emailgläsern mit profanem Dekor treten solche mit religiösen Darstellungen der Zahl nach bei weitem zurück. Das früheste und bedeutendste Stück ist ein Kelch mit Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi im Museo Civico zu Bologna, der Tradition nach für die Vermählung Giovannis II. Bentivoglio mit Ginevra Sforza [1465] gearbeitet. Daß venezianische Gläser mit Emailmalerei gelegentlich auch für kirchliche Zwecke gearbeitet wurden, beweist die lithurgische Form und Dekoration [agnus dei u. a.] einiger erhaltener Kelche und Patenen. Die Zuschreibung der besten emaillierten Gläser des 15. Jahrhunderts an die urkundlich bekannte Werkstatt der BEROVIERI beruht nur auf Vermutungen. Nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts verschwindet in der venezianischen Glasmanufaktur die Emailmalerei, um in Frankreich und Deutschland weitergeführt zu werden. Dagegen wurde in Venedig gegen die Mitte des Jahrhunderts die Ausschmückung der Gläser durch Malerei mit kalten Farben beliebt. Derartige Arbeiten, zumeist Schüsseln mit mythologischen Darstellungen im Stile der venezianischen Maler der Hochrenaissance, sind in den meisten größeren Sammlungen vertreten. — Über die eigentliche HINTERGLASMALEREI [VERRE ÉGLOMISÉ] ist bereits bei Betrachtung der gotischen Glasmalerei das wichtigste gesagt worden [s. o. S. 334 f.]. Neben den feinen, miniaturhaften Arbeiten dieser Gattung aus dem ausgehenden Trecento und aus der Frührenaissance, die besonders für Kußtafeln, Anhänger, Beschlagstücke an Silberarbeiten verwendet wurden, sind die späteren Arbeiten von geringerem Werte. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wurden besonders in Oberitalien auch größere Hinterglasmalereien mit opaken Farben hergestellt, die in passender Rahmung als Andachtsbilder und Tabernakel dienten. □



EMAILLIERTER GLASBECHER, VENEDIG
IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN



Erst im 16. Jahrhundert findet die venezianische Glasmacherkunst für die Herstellung von Hohlgläsern diejenigen Formen, die den spezifischen Charakter des Materials und der Technik zum vollen Ausdruck bringen und zugleich dem freien, kapriziösen Geschmak entsprechen, den die italienische Dekorationskunst seit der Hochrenaissance gewinnt. Das Ziel wird die Durchsichtigkeit, Farblosigkeit und Leichtigkeit des Materials, die möglichste Dünne der Wandungen, Beweglichkeit und Zierlichkeit des Aufbaues. Die Künste des Malers, Emailleurs, Vergolders treten zurück, um der spezifischen Kunst — oft auch den Kunststückchen — der Bläser die ausschließliche Wirkung zu überlassen. Die Dehnbarkeit und Flüssigkeit des zierlichen Materials drücken sich jetzt in den Formen unmittelbar aus, und ornamentale Ausschmückung spielt daneben eine nur geringe Rolle. Die charakteristischen Beispiele für diese Geschmackswandlung bilden die bis auf den heutigen Tag nachgebildeten und mannigfach nuancierten Kelche. [Die instruktivste Sammlung derartiger Gläser aus dem sechzehnten Jahrhundert im Österreichischen Museum zu Wien]. Der eigentliche Behälter ist bei diesen Gläsern zumeist trichterförmig, halbkugelig, in Form einer geschweiften Blume oder einer flachen Schale gebildet. Der Fuß besteht aus einer runden, flachen Standplatte, die ein Gegengewicht zu dem eigentlichen Behälter bildet, und dem Schafte, dessen elegante Form die Gesamtwirkung wesentlich mitbestimmt [Abb. 442]. Dieser zeigt gelegentlich feste, renaissancemäßige Balusterformen, häufiger freiere, stengelartige Bildungen, zumeist mit symmetrisch korrespondierenden, mit der Zange gekniffenen Ansätzen phantastischer Form, die zu Seiten eines Knaufes flügelartig angeschmolzen sind [FLÜGELGLÄSER]. Diese Flügelansätze sind zumeist in einer anderen Glasmasse [grün, blau oder Milchglas] gehalten, als das übrige Glas. Neben diesen zierlichen Kelchen kommen auch einfachere größere Formen vor, besonders schlanke zylindrische Deckelhumpen und hohe konische Gläser, am Anfang mit paßförmig eingezogener Wandung. Im übrigen überwiegen auch im sechzehnten Jahrhundert die Teller, Schüsseln und Näpfe. Von anderen Geräten seien besonders die seltenen Kännchen und Schwenkkübel genannt. Bei Gläsern mit flächigen, größeren Formen boten die Wandungen Gelegenheit zu



Abb. 441: Emaillierter Glasbecher, London

ornamentaler Ausschmückung verschiedener Art, — am häufigsten durch Aufschmelzen gegossener Masken in farbiger oder vergoldeter Glasmasse und vor allem durch eingeritzte Zeichnung mit dem Diamanten. Zu besonderer Virtuosität entwickelt sich im sechzehnten Jahrhundert die Technik der sog. FADENGLÄSER [FILIGRANGLÄSER, RETICELLA-GLÄSER]. Hier werden Fäden, zumeist aus Milchglas, seltener aus hellblauem, grünem, elfenbeinfarbenem Glas, in die farblose Masse eingeschmolzen. In einfachen Fällen stehen die Fäden parallel oder radial; durch das Drehen der Glasblase war aber die Möglichkeit zu den kompliziertesten Spiral- und Schraubenbildungen gegeben, die durch die Durchkreuzungen der einzelnen Fäden filigran- oder netzartige Muster ergaben. Daß der Fadendekor bereits in der Frührenaissance hoch entwickelt war, beweist z. B. der Teller auf Abb. 436, dessen frühe Entstehung durch die Emailmalerei des Mittelfeldes gesichert ist. Neben der Fadentechnik wurden vor allem auch die verschiedenen Techniken, zu denen die in Venedig hochentwickelte Produktion farbiger Glaspasten geführt hatte, und die ursprünglich in erster Linie als Schmuckstücke verarbeitet wurden, für die Herstellung von Gefäßen und Geräten verwertet. Hierher gehören vor allem das MILLEFIORI GLAS, dessen Technik bereits bei Betrachtung der antiken Glasindustrie beschrieben wurde [s. o. Seite 134], und das AVENTURINGLAS, bei welchem goldglänzende Kupferstückchen in die Masse gesprengt wurden. Diese Techniken scheinen nach den literarischen Quellen in Venedig schon frühzeitig entwickelt worden zu sein; so wird die Erfindung des Aventuringlases bereits einem venezianischen Meister des dreizehnten Jahrhunderts, Cristoforo Briani, zugeschrieben, der neben Domenico Miotti auch die Herstellung von Glasperlen nach antikem Muster besonders gefördert haben soll. Von den erhaltenen Arbeiten, deren sichere Datierung übrigens nur in den seltensten Fällen möglich ist, sind jedoch selbst die ältesten Exemplare frühestens im siebzehnten Jahrhundert entstanden. Die Herstellung von Millefioriglas und mehrfarbigen Glasperlen, die besonders als Tauschartikel für die Kolonien gebraucht wurden [AGGRIPERLEN], wurde wesentlich begünstigt durch die Einführung der Arbeit an der Lampe seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts [durch Andrea Vidaore]. Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts entwickelt sich schließlich auch das Formen des Glases an der Lampe zu einer figuralen Glasplastik, die jedoch erst in der Barockzeit bei Gefäßen und Tafelaufsätzen, besonders in Form von Vögeln, Drachen, Fabelwesen Bedeutung gewinnt. Noch in das sechzehnte Jahrhundert gehören die Statuetten von Komödienfiguren aus buntem, an der Lampe geblasenem Glase im Wiener Hofmuseum. — In der Herstellung von SPIEGELGLAS scheint Venedig noch im sechzehnten Jahrhundert von Deutschland, besonders Nürnberg, übertroffen worden zu sein, obwohl die Privilegien an die Brüder Danzolo dal Gallo [1507] und Girolamo Magagnati [1554] beweisen, daß man auch auf diesem Gebiete der fremden Konkurrenz entgegenzutreten suchte. Vermutlich lag der Hauptwert der venezianischen Glasspiegel in den kunstvollen Rahmen. □

Neben Venedig haben in Italien bereits im sechzehnten Jahrhundert auch an anderen Orten Glasmanufakturen bestanden, besonders in Florenz, Mantua, Mai-

land, Verona, Rom. Doch ist über ihre Tätigkeit, die kaum eine selbständige Bedeutung gegenüber Venedig gewonnen hat, nur wenig bekannt. In frühe Zeit geht dagegen die Glasfabrikation in SPANIEN zurück. Die SPANISCHEN GLÄSER unterscheiden sich von den venezianischen vor allem durch die oft grünliche Färbung der Masse und eine Reihe eigentümlicher Formen, in denen orientalische und mittelalterliche Traditionen weiterleben und volkstümliche Gebrauchszwecke zum Ausdruck kommen. Dies gilt besonders für die verschiedenen Arten von Krügen [cantaro] und Flaschen, wie die schlauchförmige borracha, den mit steilen Röhren besetzten arruxiado, den von allen Seiten mit Henkeln umgebenen vasenförmigen Krug mit Trichteraufsatz. Als die wichtigsten Zentren der spanischen Glasfabrikation in der Renaissance dürften vor allem Barcelona, ferner Toledo und Cadalso anzusehen sein. □



Abb. 442: Venezianische Flügelgläser. Kgl. Kunstgewerbe- □ Museum, Berlin □

Die MOSAIKMALEREI, die bis zum Ausgang des Trecento in den verschiedensten Gegenden Italiens hervorragende Werke hinterlassen hat, hat nur in Venedig in dauernder Tradition vom Mittelalter bis in die Neuzeit auch während der Renaissance eine hohe Blüte gehabt. Die Mosaiken von S. Marco geben eine ununterbrochene Reihe auch für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert, in der Frührenaissance von Michele Giambono bis zu den Vivarini, aus dem sechzehnten Jahrhundert in einer Anzahl bedeutender Kompositionen der Großmeister der Hochrenaissance. Von den vielen bekannten ausführenden Meistern seien besonders Luciano Rizzo und die Familien BIANCHINI und ZUCCATO genannt. Neben den monumentalen Arbeiten wurden von diesen Künstlern auch Mosaikporträts gearbeitet. Außer Venedig hat die Mosaikmalerei während der Renaissance eine gewisse Bedeutung in Florenz und Rom, wo ja allein die notwendigen Reparaturen an den älteren Arbeiten eine Tradition erzeugen konnten. In Rom wissen wir von verschiedenen Aufträgen der Päpste im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, doch sind z. B. die berühmten Mosaiken in S. Maria del Popolo nach den Entwürfen Rafaels von einem venezianischen Meister [Luigi del Pace] ausgeführt. Im übrigen wären neben den Deckenmosaiken in den Stanzen des Vatikan vor allem die Mosaiken Peruzzis in S. Croce in Gerusalemme zu

nennen. Eine konstante Produktion auf diesem Gebiete entfaltet Rom erst wieder seit dem siebzehnten Jahrhundert nach der Berufung des Venezianers Marcello Provenciali, der unter Sixtus V. eine Manufaktur gründete, in der jene kleinen miniaturhaften Mosaikbilder hergestellt wurden, die man speziell als „römisches Mosaik" bezeichnet. Doch war die Herstellung derartiger Arbeiten keineswegs auf Rom beschränkt. — In Florenz haben dagegen einige hervorragende Meister der Frührenaissance nicht nur Kartons für Mosaikmalereien entworfen, sondern sich auch mit der Ausführung beschäftigt. Dies gilt besonders für Baldovinetti, der mehrfach auch mit der Restauration der Mosaiken des Florentiner Baptisteriums und von S. Miniato beschäftigt war, und vor allem für Davide Ghirlandajo, den Bruder des berühmten Malers Domenico Ghirlandajo, der nicht nur für Florenz, sondern auch für Siena und Orvieto hervorragende Mosaikmalereien zu liefern hatte. Als Arbeit seiner Hand gilt auch ein Mosaik mit der Madonna zwischen Engeln im Musée Cluny von 1496. Neben Davide Ghirlandajo wird besonders der Miniator Gherrardo als hervorragender Mosaizist gerühmt. Eine wirkungsvolle Mosaikdekoration mit Grotesken auf Goldgrund aus der beginnenden Hochrenaissance hat sich im Dom zu Parma erhalten. □

Auf dem Gebiet der GLASMALEREI hatte Italien schon im Trecento hervorragendes geleistet [siehe oben Seite 334]. Trotz der engen Beziehungen zur deutschen und französischen Glasmalerei hat die italienische Kunst auch in ihren Glasfenstern ihr eigenes Stilgefühl, vor allem ihre besonderen Vorstellungen von Bildwirkung und Bildaufbau von vornherein zum Ausdruck gebracht. Der bewußte Zusammenhang mit der Tafel- und Wandmalerei wird während der Renaissance wesentlich erleichtert durch die Fortschritte der Technik, die die Palette der schmelzbaren Farben vergrößert hatte und es erlaubte, ganze Bilder oder Bildteile in Schmelzfarben auf dem Glasgrund auszuführen, so daß die Verbleiung ungezwungen der Komposition sich anpassen konnte und der Mosaikcharakter einer malerischen Bildwirkung wich. So ist es nicht zu verwundern, daß jetzt die hervorragendsten Meister Kartons für Glasfenster lieferten; für die Ausführung waren besonders die Laienbrüder einiger Orden berühmt. Das künstlerisch wertvollste leistet zunächst Florenz. Hier besitzen wir gleich von den großen Begründern des neuen Stils Ghiberti, Donatello, Uccello eine Reihe von Fenstern im Florentiner Dom, die zu den wichtigsten Denkmälern florentinischer Kunst gehören; ihre Ausführung stammt von Bernardo di Francesco. Etwas jünger ist das Rundfenster in Sta. Croce mit der Kreuzabnahme, dem Stile des Pesellino nahestehend. Auch von der späteren Generation der Frührenaissance sind hervorragende Werke erhalten; aus dem Kreise Ghirlandajos im Chor von S. Maria Novella [die Ausführung von Alessandro Fiorentino, 1492] und eine Verkündigung aus S. Maria Maddalena dei Pazzi in der Sammlung Kann; von Filippino Lippi das prachtvolle Fenster in der Strozzikapelle [S. Maria Novella], welchem die Chorfenster im Dom zu Lucca verwandt sind. In Oberitalien wären vor allem Venedig und Bologna zu nennen. In Venedig sind das bedeutendste die Fenster in S. Giovanni e Paolo von Bartolomeo Vivarini und Girolamo Mocetto; in Bologna, wo eine eigene Schule bestanden haben muß, findet man zunächst einen eigentümlichen Mischstil in den Fenstern von



FLORENTINISCHER GOBELIN · KÖNIGL.
KUNSTGEWERBE-MUSEUM IN BERLIN

... hervorragende Meis...
... Mosaikarbeiten entworfen, so...
... Dies gilt besonders für Baldovinetti.
... des Florentiner Baptisteriums

... Ghirlandajo, der nicht nur für Florenz,
... hervorragende Mosaikmalereien zu liefern
... auch ein Mosaik mit der Madonna zwischen
... von 1490. Neben Davide Ghirlandajo wird besonders de...
... als hervorragender Mosaizist gerühmt. Eine wirkungsvolle

... Trotz der engen Beziehungen ...

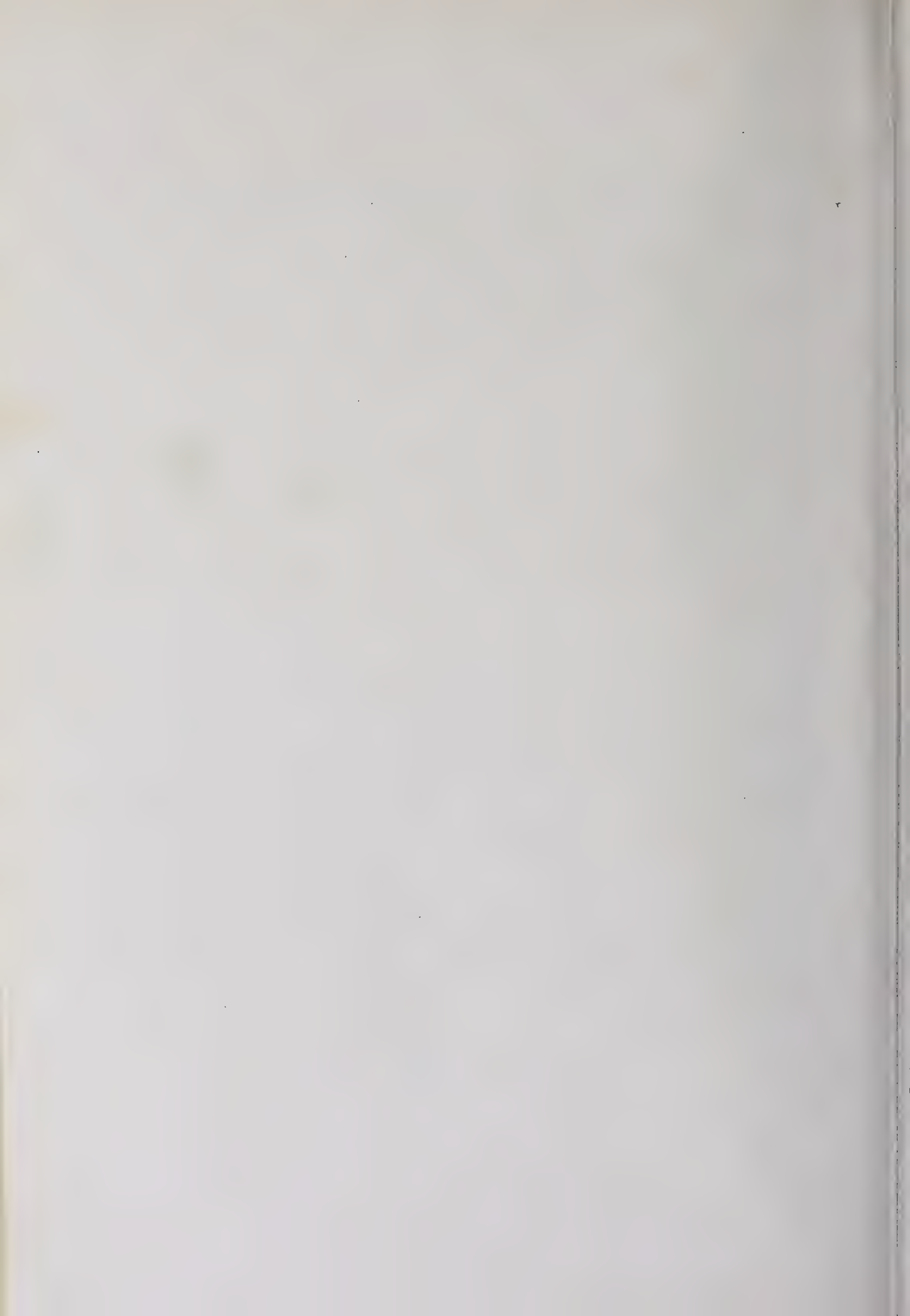
... zum Ausdruck gebracht. Der bewußte
... der Tafel- und Wandmalerei wird während der Renaissance
... durch die Fortschritte der Technik, die die Palette der

... Charakter einer

... Kunst gehören; ihre Aus...

... Perugia und Bologna zu nennen. ...





Jacob von Ulm in S. Petronio, später den ausgesprochenen Stil des Lorenzo Costa und Francesco Cossa. Der Hauptmeister der umbrisch-römischen Schule am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts scheint Guillaume de Marcillot [Wilhelm von Marseille?] zu sein, von dessen Hand Rom und Arezzo verschiedene Glasgemälde nicht ganz gleichartigen Stiles besitzen. Auch aus der Hochrenaissance sind vereinzelte hervorragende Arbeiten erhalten, z. B. ein der Schule Michelangelos angehörendes Fenster in Bologna, und ein von Perino del Vaga entworfenes Fenster im Dom zu Siena. Neben Fenstern mit figürlicher Komposition finden sich in der Hochrenaissance gelegentlich auch solche mit rein ornamentaler Dekoration und heller, lichter Farbenwirkung. Hierher gehören vor allem die dem Giovanni da Udine zugeschriebenen Groteskenfenster in der Biblioteca Laurentiana [1568 vollendet] und in einem Klosterhof der Certosa bei Florenz. □

TEXTILKUNST □

Die italienische SEIDENWEBEREI erhielt sich während der Renaissance auf der gleichen Höhe der Produktion und künstlerischen Blüte, wie in der Gotik. Und wie trotz aller Beziehungen zum Orient die Entwicklung der italienischen Textilkunst zu künstlerischer Selbständigkeit seit dem vierzehnten Jahrhundert undenkbar ist, ohne die Triebkraft des gotischen Kunstempfindens, so werden im Laufe der Entwicklung die überkommenen Elemente immer bewußter im Sinne der Renaissance umgestaltet und fortgeführt. Für das Verhältnis zum Orient ist es besonders charakteristisch, daß die italienische Seidenindustrie nachweislich schon im fünfzehnten Jahrhundert nach dem Orient exportierte, und seit der Zeit um 1500 finden wir tatsächlich orientalische Nachahmungen [Brussa] italienischer Renaissancestoffe. Die Zentren der Industrie, die ja eine Hauptquelle des italienischen Nationalreichtums wurde, blieben die gleichen, wie in gotischer Zeit: vor allem Venedig, Florenz, Lucca, Genua, Bologna, Mailand; doch beginnt seit dem fünfzehnten Jahrhundert Venedig alle übrigen Zentren zu überholen. □

Die entscheidenden Grundlagen für die italienische Webekunst der Renaissance hatte in künstlerischer und technischer Beziehung bereits die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gelegt: das Granatapfelmuster und die reicheren Bindungen, deren Bedeutung schon bei Betrachtung der spätgotischen Textilkunst [Seite 419 f.] hervorgehoben wurde. Die Reliefwirkungen der reichen Bindungen mit ihrer Betonung der eigentlichen Formenwirkung und der hiermit gegebenen größeren Konzentration der Farbenwirkung mußte notwendig dem Formengefühl der Renaissance entsprechen. Und das gleiche gilt auch von dem Granatmuster, welches ein klares, individuell faßbares Einzelmotiv bot und zugleich die Möglichkeit gab, durch passende Umrahmung zu einem größeren Flächenschmuck geordnet zu werden. Während in den ältesten Granatmustern des fünfzehnten Jahrhunderts das Motiv fast noch als Streumotiv wirkt, welches trotz der feinen rapportierenden Linien der blattförmigen Umrahmung [vgl. Abb. 333] nicht eigentlich fest zusammengehalten und verbunden wird, geht die Entwicklungstendenz immer bestimmter auf eine klare Zusammenordnung, die besonders erreicht wird durch eine großzügige Betonung derjenigen Teile des Musters, die das eigentliche Motiv des Apfels umrahmen und in schwungvollen kräftigen Linien die größten Flächen



Abb. 443: Seidenbrokat. Italien, zweite Hälfte des 16. Jahrh.

sicher und energisch beherrschen können. Im einzelnen ist dann für die Entwicklung besonders charakteristisch, daß die gerade von den gotischen [sog. araboitalischen] Stoffen bevorzugte einseitige Schrägrichtung der Muster mit diagonal laufenden Parallelen zurücktritt gegenüber der streng vertikalen und horizontalen Anordnung, die vor allem erreicht wird durch ein streng symmetrisches Doppelrankenschema. Dieses System erhält immer bestimmter eine gliedernde und rahmende Funktion gegenüber dem zentralen Motiv des Granatapfels, welches allmählich die Rolle einer Füllung annimmt. Der Granatapfel selbst erhält sich lange wenigstens im Umriß in seiner ursprünglichen Form, doch wird er oft mit Akanthus versetzt und gelegentlich auch durch mehr renaissancemäßige Motive, wie symmetrisch geordnete Blumensträuße, Vasen mit Federn usw. verdrängt. Deutlicher ist der Einfluß der Renaissanceornamentik bei den rahmend-gliedernden Doppelranken, die zumeist spitzovale Felder bilden [Abb. 443]. Neben den noch immer beliebten, mit Blättern besetzten Zweigen, findet man an dieser Stelle jetzt breite Ornamentstreifen, die mit gereihten Knäufen, Rosetten, Palmetten, Knoten oder Flechtwerk besetzt sind. Vor allem aber treten hier seit dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts auch eigentliche Lorbeergewinde und Blattkränze auf, die die Funktion des früheren Ast- und Rankenschemas aufnehmen. In einfacheren Fällen wird die Gliederung gern durch S-förmig geschweifte Ranken und Teilranken gebildet oder durch ornamentlose verknotete Bänder [Abb. 444]. Besonders charakteristisch wird dann weiter die Einführung von Kronen, Knäufen, vasenförmigen Gliedern an bestimmten Stellen, die die Struktur des Musters klären, indem sie wichtige Linien zusammenfassen und betonen. Neben den granatartigen Mustern sind besonders häufig Stoffe mit gereihten, streuartigen Motiven und eigentliche Rankenmuster, zumal in Form der feingliedrigen, sarazenischen Ranken. Die Tiermuster dagegen, die das Mittelalter ausgebildet hatte, verschwinden nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fast vollkommen; nur kleine bewegliche Tiere, besonders Vögel, werden gelegentlich zwischen die vegetabilischen Muster verstreut. Im allgemeinen bewahrt

die Ornamentik der Textilkunst auch während der Renaissance einen eigenen, besonderen Charakter; abgesehen von gewebten Borten übernehmen nur die prächtigen Bespannstoffe, Wandtapeten aus rotem Samt, gelegentlich ohne weiteres die allgemein gültigen Dekorationsformen der Zeit, wie Pilasterfüllungen, Grotesken, Trophäen. — Seidengewebe mit figuralen Kompositionen, die dem Stile nach in Florenz entstanden sein dürften, besitzen wir aus dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts: Besatzstücke für liturgische Gewänder mit evangelischen Darstellungen [Auferstehung, Himmelfahrt Mariä usw.], regelmäßig in gelber Seide, mit Gold durchschossen, auf rotem Grunde. □



□ Abb. 444: Sammetbrokat. Italien, 16. Jahrhundert □

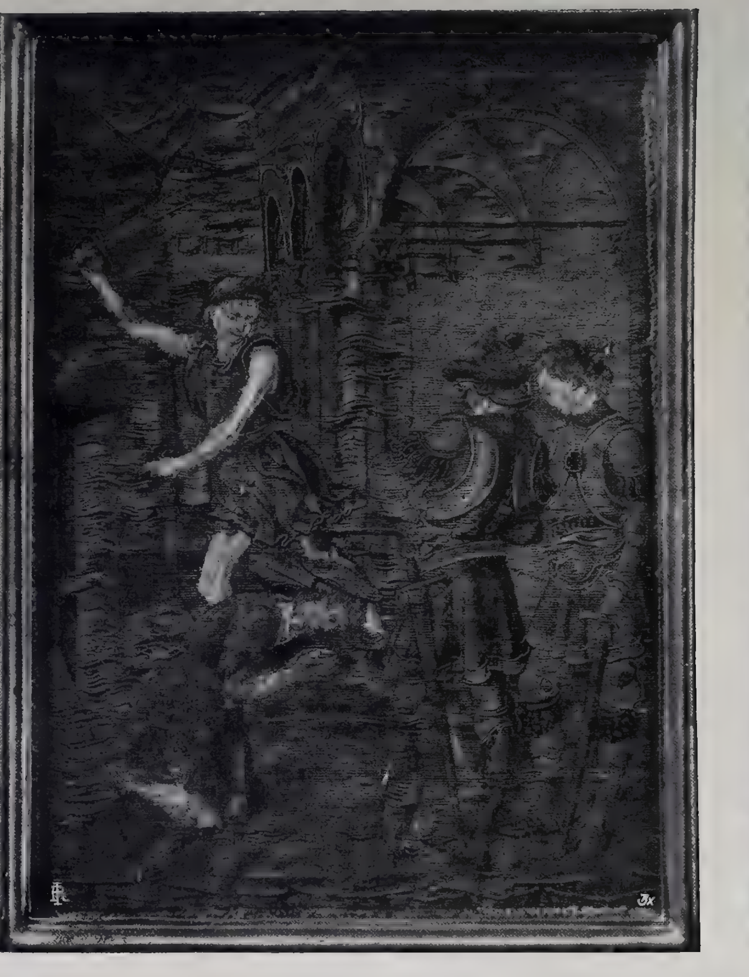
Eine Lokalisation aller bekannten Gewebemuster der Renaissance auf bestimmte Zentren wird wohl niemals möglich sein, schon aus dem Grunde, weil die gangbaren Muster vermutlich überall nachgeahmt wurden. Am ehesten lassen sich bestimmte Charakteristika für Venedig feststellen, besonders im Zusammenhang mit den erneuten orientalischen Einflüssen, die auch sonst eine Eigentümlichkeit des venezianischen Kunstgewerbes bilden. Für mehrere Renaissancemuster läßt sich auch mit Sicherheit die Entstehung in Spanien nachweisen, doch wäre es verfrüht, hieraus weitergehende Folgerungen zu ziehen. □

Im Gegensatz zu der ornamentalen Seidenweberei, die ja in Italien weit in das Mittelalter zurückreicht, ist die italienische BILDWEBEKUNST erst in der Renaissance eingeführt worden, und zwar unter dem direkten Einfluß der blühenden niederländischen und französischen Tapisserie [s. o. Seite 415 ff.]. Dies drückt sich schon in der italienischen Bezeichnung für Bildwebereien aus: ARRAZZI, abgeleitet von Arras, dem berühmtesten Zentrum der gotischen Bildwebekunst. Sicherlich wurden derartige Arbeiten schon frühzeitig in Italien eingeführt, vor allem wohl als Geschenke der französischen Könige und burgundischen Herzöge an den päpstlichen Hof, aber sicher auch als Handelsware im Gefolge der engen Beziehungen, die besonders zwischen den Niederlanden und Italien bestanden. So ist es nicht zu verwundern, daß bereits im fünfzehnten Jahrhundert an den italie-

nischen Kunstzentren Versuche gemacht werden, durch Ansiedelung flandrischer und französischer Meister derartige Manufakturen zu begründen. Zuerst und mit besonderer Energie geschah dies an den oberitalienischen Fürstenhöfen, vor allem in MANTUA und FERRARA. In Mantua waren schon seit 1419 französische Meister tätig, die nach den Entwürfen eines einheimischen Malers [Girolamo da Cremona] arbeiteten, und um die Mitte des Jahrhunderts wird ein Brüsseler Meister aus der Familie Boteram [deren Mitglieder auch in anderen italienischen Städten als Bildweber ihr Glück versuchten] an die Arrazzeria der Gonzaga berufen, für die nun kein geringerer als Mantegna Entwürfe liefert. In Ferrara lassen sich schon 1436 flandrische Meister nieder, und besonders unter dem Herzog Borso d'Este [1450 bis 1471] muß die Leistungsfähigkeit der Manufaktur eine recht bedeutende gewesen sein, obwohl wir auch wissen, daß der Herzog selbst Entwürfe seiner Maler [Tura, Girolamo da Vicenza u. a.] nach Flandern zur Ausführung schickte. Ähnliche Versuche, aber wohl mit noch geringerem Erfolge, wurden auch in anderen Städten Italiens gemacht: in Siena [1435], in Rom, wohin Nikolaus V. [1455] Pariser Bildweber beruft, in Florenz, wo ein Brügger Meister nachweisbar ist, in Perugia, Urbino, Mailand. Die ungeheure Seltenheit italienischer Bildwebereien aus dem Quattrocento — ein Teppich mit der Grablegung Christi dürfte ferraresisch sein, ein anderer mit der Verkündigung aus der Sammlung Spitzer wohl mantuanisch — läßt darauf schließen, daß der Betrieb in diesen Manufakturen kein sehr schwungvoller war, und daß es sich zumeist wohl nur um Versuche handelte. Dem entspricht es, daß noch im sechzehnten Jahrhundert italienische Meister ihre Entwürfe nach den Niederlanden zur Ausführung schickten, — vor allem, daß auch die berühmtesten Teppiche, die je gearbeitet wurden, die Tapeten, die Raphael für Leo X. entwarf, in Brüssel [von Pieter van Aelst, 1515—1519] gewebt wurden.

Erst in der Hochrenaissance entwickelt sich die italienische Bildweberei zur vollen Blüte, zu einer fruchtbaren und technisch vollendeten Produktion. Der Charakter dieser Arbeiten wird natürlich durchaus bestimmt durch den Stil der entwerfenden Meister, von deren Hand wir außer den ausgeführten Webereien auch eine große Anzahl von Handzeichnungen und Studien für derartige Arbeiten besitzen. Es handelt sich zumeist um Serien großen Formates mit figurenreichen Darstellungen bei starker Entwicklung der Landschaft, die regelmäßig für monumental-dekorative Zwecke profaner oder kirchlicher Art dienten. Die häufigsten Darstellungsgegenstände entstammen der Mythologie, der römischen Geschichte, dem Alten Testament und Heiligenleben, — ferner Monatsbilder, Allegorien, gelegentlich auch zeitgenössische Themen, wie Turniere und Festlichkeiten. Für Arbeiten kleineren Umfanges werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch rein dekorative Groteskenmuster, wie wir sie ähnlich bei den Majoliken und Glasfenstern fanden, beliebt [siehe Tafel: Ital. Gobelin, Kunstgewerbe-Museum, Berlin].

Noch in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehört zunächst die Manufaktur in VIGEVANO bei Mailand, die von Benedetto da Milano geleitet wurde. Hier entstand vermutlich die kunstgeschichtlich ungemein interessante Serie von Tapisserien mit den Monatsbildern nach Entwürfen von Bramantino im Besitz des Principe Trivulzio in Mailand. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts entfaltet dann





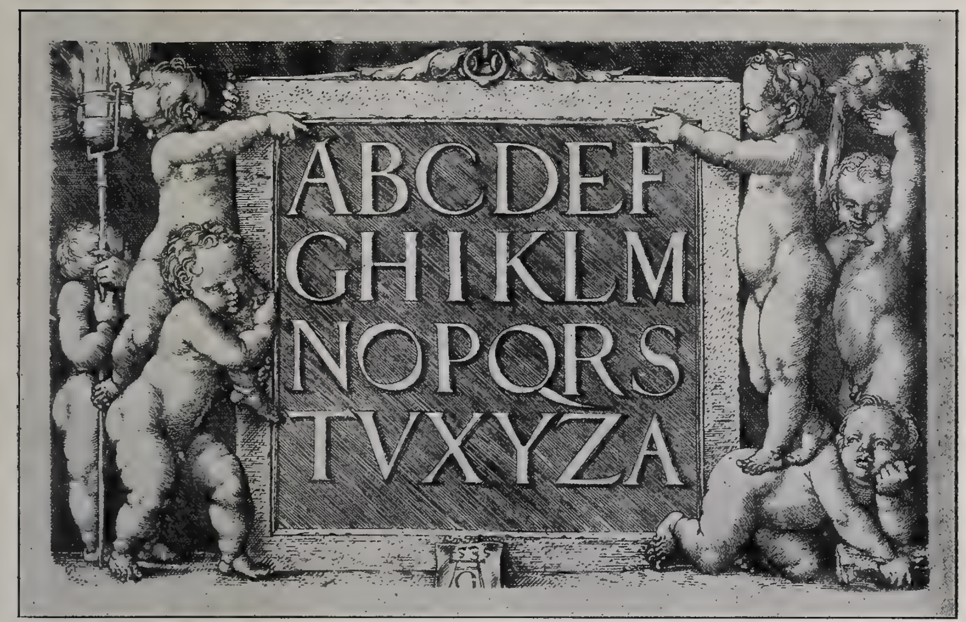


[LINKS] SEIDENSTICKEREI MIT ENTHAUPTUNG DES JOHANNES, NACH ANTONIO POLLAJUOLO, FLORENZ, DOMMUSEUM · [RECHTS] FLORENTINISCHES KISSEN MIT STICKEREI, BERLIN

die Manufaktur in FERRARA ihre Blüte, durch die Initiative des Herzogs Ercole II. d'Este, der die Brüder Nikolaus und Johannes KARCHER aus Brüssel beruft und an die Spitze der Manufaktur stellt. Als entwerfende Künstler waren neben vlämischen Malern besonders Battista Dossi und Garofalo tätig. Die Arbeiten der Manufaktur zeichnen sich besonders durch den geschmackvollen Ausgleich des Landschaftlichen mit dem Figürlichen aus. Ungefähr gleichzeitig wurde schließlich durch den Großherzog Cosimo I. die große mediceische Manufaktur in FLORENZ gegründet, die bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinein tätig war. Die technische Leitung lag in den Händen des genannten Nic. Karcher und JAN ROST aus Brüssel; als entwerfende Künstler arbeiteten fast alle bekannten Maler der florentinischen Schule dieser Zeit: Bronzino, Salviati, Bacchiacca, Pontormo, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besonders noch Stradanus. — Untergeordnete Manufakturen bestanden im sechzehnten Jahrhundert auch in Genua, Venedig, Mantua. □

SEIDENSTICKEREIEN mit Gold und Silber in einer der gotischen Art noch verwandten Technik wurden in Italien und Spanien auch während der Renaissance allgemein gearbeitet, — hauptsächlich Arbeiten kleineren Formates als Besatzstücke für kirchliche Zwecke. Zu künstlerischer Bedeutung erhebt sich diese Kunst, soweit sie figürliche Kompositionen bringt, jedoch nur selten. Das Hervorragendste bietet die florentiner Frührenaissance in der bekannten Serie mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers nach Antonio Pollajuolo [Florenz, Dommuseum, siehe Tafel] und einem Einsatzstück mit der Krönung Mariä im Stile Botticellis im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. Stücke von höchster technischer und formaler Vollendung bieten auch die größeren ornamentalen Goldstickereien, die zumeist als Altardecken und Antependien dienten. Als Grund wird roter Samt bevorzugt, die Zeichnung schließt sich oft direkt den Webemustern an. Für das Formengefühl der Renaissance ist es besonders bezeichnend, daß für derartige Arbeiten seit dem sechzehnten Jahrhundert die AUFNÄHARBEIT vor der Stickerei bevorzugt wird. Dies gilt besonders für die Arbeiten, die für häusliche Dekorationszwecke bestimmt waren, — Decken, Vorhänge, Kissen [siehe Tafel]. Figürliche Nadelmalereien in farbiger Seide kommen daneben verhältnismäßig selten vor und werden zumeist als selbständige, bildmäßige Darstellungen auf hellen, ungemusterten Grund gestellt. □

Mehr in das Gebiet der Volkskunst fällt die LEINENSTICKEREI, wie wir sie zumeist in blauem oder rotem Faden in einfachen, stilvollen Mustern besonders als Borten- und Randdekoration finden. Die langen Tafeltücher, die man auf den bildlichen Darstellungen des Abendmahls so häufig dargestellt findet, bieten ein authentisches Material für die Bestimmung der erhaltenen Arbeiten dieser Gattung, in denen ältere Formen, besonders auch orientalisierende Tierdarstellungen, jahrhundertelang sich erhalten haben. Im Zusammenhang mit der Leinenstickerei steht schließlich die NETZ- und SPITZENARBEIT, deren erste Entwicklung zwar der italienischen Renaissance angehört, aber bei der Seltenheit erhaltener Originalarbeiten aus dieser Epoche erst bei der Betrachtung des Kunstgewerbes der Barockzeit besprochen werden mag. Swarzenski



□ Abb. 445: Aldegrever Ornamentstich □

KAPITEL XIII • DAS KUNSTGEWERBE DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND UND DEN ÜBRIGEN LÄNDERN NÖRDLICH DER ALPEN □

Die Kultur des Mittelalters war eine spezifisch kirchliche. Die Kirche leitete das ganze geistige Leben in den ihr bequemen Bahnen und unterdrückte mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln Resultate der Wissenschaft und Forschung, die ihrem Dogma widersprachen oder gefahrbringend erschienen. Sie war bei ihrer festen Organisation lange Zeit stark genug, das mit Erfolg zu tun und konnte noch im Jahre 1415 einen Mann wie Johann Huß auf der Kirchenversammlung zu Konstanz vor Kaiser und Reich verbrennen. Hundert Jahre später wagte sie Ähnliches nicht mehr. Der Unwille über die Mißstände hatte alle Schichten der Bevölkerung ergriffen. Wichtiger aber war, daß sie die geistige Herrschaft über das Volk fast völlig eingebüßt hatte. Nicht bloß dadurch, daß jedermann in theologischen und kirchlichen Fragen seine eigene Meinung hatte, sondern vor allem durch das lebhafte Interesse für die antike Welt, das in Italien zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erwacht war und in den Anschauungen der Menschheit eine völlige Umwälzung hervorrief. An die Stelle der von der Kirche auf Grund der Unwürdigkeit und Sündhaftigkeit des Menschen geförderten Sehnsucht nach dem Tode und dem Jenseits trat die Betonung und Bejahung des irdischen Lebens, die Freude am Individuum und seinen Leistungen und zeitigte die unendliche Fülle derjenigen Erscheinungen, die wir mit dem Worte Renaissance zusammenzufassen pflegen. □

Die wissenschaftliche Seite dieser Bewegung, der Humanismus, hat in Deutschland in Johann Reuchlin, Erasmus von Rotterdam und Ulrich von Hutten seine großen Männer gehabt, er war das α und ω der Gebildeten, aber er war zu doktrinär und pädagogisch, um im besten Sinne populär zu werden. Die Volksseele wurde nicht berührt. Wie mächtig das durch die religiösen Fragen geschah, spiegelte sich im Buchdruck wieder. Eine Bibelübersetzung nach der anderen, theologische Abhandlungen und antipäpstische Flugblätter ohne Zahl! Die Pressen konnten der Menge kaum genügen. Nur durch den Buchdruck war es möglich, den Kampf gegen Priester und Papst, Beichtstuhl und Ablaß erfolgreich zu führen und die reformatorische Bewegung einigermaßen zusammenzuhalten. Nur dadurch konnte sich bei Luthers Auftreten, über Kaiser und Reich und die trostlosen politischen Zustände hinweggehend, zum erstenmal ein großes gemeinsames nationales Empfinden, eine hoffnungsfrohe Begeisterung in allen Volksschichten auslösen. Aber solche Volksstimmungen pflegen nicht lange anzuhalten. Bald zeigte es sich, daß es den Protestanten im Gegensatz zur katholischen Kirche an einer straffen Organisation fehlte. Mancherlei politische und wirtschaftliche Fragen wurden mit der Reformation — nicht immer zum Vorteil der Sache — verquickt. In den anfangs so frischen Geist der Reformation schlich sich allmählich ein trockener wissenschaftlicher Zug ein, der oft in spitzfindige Untersuchungen, ja Zänkereien ausartete und ihr dadurch breite Volksschichten entfremdete. Die lutherische Bewegung, die anfangs voller Enthusiasmus die katholische Kirche beiseite zu schieben schien, endete mit der Spaltung des deutschen Volkes in zwei Parteien und mit einem Religionskriege, der 1555 durch den Augsburger Frieden nur vorläufig beigelegt wurde, denn beide Parteien hatten zunächst mit sich selbst zu tun. Es galt, die neuen Verhältnisse zu befestigen und auszubauen und frische Kräfte zu sammeln. Daher waren die folgenden Jahrzehnte äußerlich Jahre des Friedens, aber die inneren Gegensätze zwischen Protestanten und Katholiken wurden nicht gemildert, und führten am Anfang des 17. Jahrhunderts erst zu drohenden Bündnissen und dann zum 30 jährigen Kriege, der Vieles unterbrach und hemmte. □

Die religiösen, die humanistischen und die künstlerischen Interessen pflegen bei der Beurteilung des 16. Jahrhunderts in den Vordergrund gestellt zu werden. Eine zum mindesten wichtige Unterströmung bildeten die Naturwissenschaften.

Müssen wir auch den Antrieb zu den großen Entdeckerfahrten am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in erster Linie wohl in Handelsinteressen und Gewinnsucht suchen, so bildeten doch neue geographische Beobachtungen die Grundlage, und erstaunliche geographische Resultate waren die Folge. Die bisherigen Vorstellungen von der Gestalt der Erde verschoben sich vollständig. Man nahm zwar viel des Neuen als Merkwürdigkeit und Kuriosität in sich auf und ließ hier und da die Phantasie das Tatsächliche ausschmücken, aber dennoch erweiterte sich das Wissen über Natur und Menschen. Die praktischen und theoretischen Untersuchungen mehrten sich. Landkarten und Globusse wurden angefertigt und geodätische und astronomische Instrumente verbessert. Die Lehre des Kopernikus war kein zufälliges, zusammenhangloses Einzelresultat der Forschung,

sondern der Ausfluß einer weitverzweigten Interessensphäre, die allerdings in der Astrologie wenn nicht geradezu den bewußten Schwindel, so doch zum mindesten Selbsttäuschung bedeutete. Auch die Beschreibung der Flora und Fauna wurde mit klarem Auge systematisch angepackt. Die illustrierten Werke aus diesem Gebiete mehrten sich gegen Ende des Jahrhunderts beträchtlich. Dabei sind die Abbildungen zeichnerisch und farbig häufig mit einem so eingehenden Verständnis für Form und Farbe wiedergegeben, daß sie noch heute unsere höchste Bewunderung erregen. Die Medizin suchte die Kenntnis von den inneren Organen des Menschen und ihren Funktionen zu erweitern und überwand allmählich die allgemeine Scheu vor dem Studium an Leichen. Doch blieb noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein eine Sektion ein Ereignis, dessentwegen man eine Reise machte, aufschob oder änderte. Die älteren Holzschnitte, die das Innere des Menschen zeigen, muten uns zwar heute mehr scherzhaft als ernsthaft gemeint an. Immerhin sind auch sie ein Beweis für neuerwachtes Leben und kühne Überwindung mittelalterlicher Vorurteile. □

Die eigentlichen Träger des allgemeinen Aufschwungs waren die STÄDTE. Sie besaßen in Handel und Handwerk die Gewähr ihrer Existenz. In die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fiel ihre Glanzzeit. Freilich nicht in politischer Beziehung. Denn die Erkenntnis ihrer Bedeutung und ihrer Hilfsmittel hatte zwar schon im 14. Jahrhundert ihr Selbständigkeits- und Freiheitsgefühl rege gemacht und zu weitausschauenden Bündnissen geführt, aber es hatte ihnen an Einigkeit, Ausdauer und Erfolgen gefehlt, so daß sie seitdem auf gemeinsame politische Unternehmungen verzichteten. Nur die Hansa hielt sich bis ins 16. Jahrhundert hinein als beherrschende Macht des Nordens. Glücklicher ging es in der inneren Verwaltung. Es gab Unruhen genug, doch führten sie nirgends zu so langwierigen, blutigen Fehden wie in Italien. Der in diesem Lande entstandene moderne Geld-, Zins- und Bankverkehr war auch in den deutschen Städten rasch in Aufnahme gekommen. Weitverzweigte Gesellschaften, die mit eigenem und fremdem Kapital arbeiteten, betrieben große Unternehmungen und erzielten bisweilen unerhörte Gewinne. Einzelne Männer und Familien erwarben Vermögen, die selbst nach unseren heutigen Begriffen groß waren. Allbekannt sind die Fugger und Welser in Augsburg. Beider Einfluß reichte weit über Deutschland hinaus. Die Fugger beherrschten fast den ganzen Silber-, Kupfer- und Eisenbergbau in Deutschland, Kärnten, Tirol, Ungarn und Spanien. Philippine Welser wurde die Gemahlin des kunstsinnigen Erzherzogs Ferdinand von Tirol, der im Schloß Ambras eine auserlesene Sammlung von Kunstwerken aller Art zusammenbrachte. Der Wohlstand wurde durch ein rühriges Handwerk gemehrt und dadurch ein guter Boden für Kunst und Kunstgewerbe geschaffen. Der Buchdruck, die Taschenuhr, das Drahtziehen und vieles andere waren deutsche Erfindungen. Der deutsche Handwerker war auch im Auslande als geschickter und zuverlässiger Arbeiter gern gesehen. Selbst Cellini, der mit jeglichem Lob gegen andere sehr sparsam ist, sagt in seiner Selbstbiographie, daß die deutschen Goldschmiedegesellen in der Treibarbeit die besten seien. Als Brot- und Kuchenbäcker waren überall vorzugsweise die Deutschen begehrt. Dies war nicht zum kleinsten Teile der vortrefflichen Organisation

des Handwerks, dem Zunftwesen zu danken. Die Zünfte regelten die Ausbildung in der Arbeit und ihre Ausübung. Die Arbeit erschien gewissermaßen wie ein Amt, in dem jeder der Überwachung der Genossen unterstand. Manche Zünfte prüften jedes Stück, ehe sie es zum Verkauf brachten. Das sicherte bei einer guten Gesinnung der Mehrzahl eine gleichbleibende einwandfreie Qualität der Ware. Ließ diese zu wünschen übrig oder waren die Preise zu hoch, so gab es für den Rat der Stadt Mittel und Wege, einzuschreiten. Es kam vielfach vor, daß der Rat schlechte Arbeit vernichten ließ oder seinerseits, namentlich für Lebensmittel, die Preise festsetzte. Die Erwerbung des Meisterrechts war an die Erfüllung einer Reihe von Bedingungen geknüpft, die uns heute teilweise sonderbar und engherzig anmuten. Wir dürfen aber das und anderes nicht nach den Auswüchsen beurteilen, die sich am Ende des 16. Jahrhunderts immer stärker zeigten und nach vielen erfolglosen Sanierungsversuchen im 19. Jahrhundert schließlich zu ihrer Auflösung führten. Im Mittelalter und in der längsten Zeit des 16. Jahrhunderts bedeuteten die Zünfte zweifellos eine gesunde und segensreiche Einrichtung, die speziell dem Kunstgewerbe durch ihre strenge Kontrolle und sichere Tradition unermeßlichen Nutzen gebracht hat. Dabei haben sich jederzeit Mittel und Wege gefunden, große Meister ungestört in ihrer Weise schaffen zu lassen, indem sie entweder bei mehreren Zünften eingeschrieben waren oder als städtische oder fürstliche Freimeister arbeiteten. — Die strenge behördliche Aufsicht blieb nicht auf die Arbeit beschränkt, sondern bezog sich auch auf politische und gesellschaftliche Rechte und sogar auf die Kleidung. Die verschiedenen Berufsklassen und Stände waren in diesen Punkten genau gegeneinander abgegrenzt und wahrten mit Eifersucht ihre Eigenarten. Im späteren 16. Jahrhundert bezweckten freilich die merkwürdigen Kleider-, Tafel- und Hochzeitsordnungen in der richtigen Erkenntnis der charakteristischen und verderblichen Schwäche der Zeit in erster Linie dem überhandnehmenden Luxus zu steuern, aber die Bemühungen nützten wenig oder nichts. Denn die Spannkraft des Bürgertums nahm ersichtlich ab, obgleich das Durchschnittsniveau der Bildung und des technischen Könnens stieg. Nach den großen Taten und Ereignissen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, nach den unruhigen Zeiten der Leidenschaft und des Kampfes war in weiten Schichten des Volkes eine gewisse Ermüdung und ein entschiedenes Bedürfnis nach Ruhe eingetreten, das im Wohlstand leicht ein erschlaffendes Wohlleben erzeugt. In allen Kreisen, nicht bloß in den oberen Schichten, herrschte das Streben, sich das Leben äußerlich so angenehm wie möglich zu machen. Man wollte hübsch wohnen, bequem sitzen und schlafen, reich gekleidet sein und angenehme Unterhaltung haben. Auf Essen und Trinken legte man großen Wert, und was uns darüber berichtet wird, ging weit über die viel zitierte 'Temperantia' hinaus. Aus der intellektuell-individuellen Kultur der Frührenaissance war eine breit basierte ästhetische geworden. Kunst, wohin man blickt, aber nicht die sogenannte hohe Kunst, sondern Kunstgewerbe. □

Ganz anders als für das Bürgertum verlief das Jahrhundert für die FÜRSTEN. Ihre Lage war am Ausgang des Mittelalters und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in finanzieller Hinsicht völlig unsicher und schwankend. Während in den Städten

Überfluß an Geld herrschte, befanden sie sich in einer ununterbrochenen Not und mußten beständig bei den reichen Kaufleuten leihen, nicht bloß, um Kriege führen zu können, sondern oft um nur das tägliche Brot zu haben. Maximilian I. beschränkte sich nicht auf kaiserliche Verpfändungen und Anleihen im großen Stil, sondern unterschrieb trotz Krone und Kaiserthron skrupellos einen Schuldschein, auf ganze 10 oder 12 Gulden lautend. Der Herzog Heinrich von Liegnitz zog mit seinem getreuen Haus- und Hofmarschall Hans von Schweinichen bettelnd und borgend von Stadt zu Stadt. Besonders schlecht stand der Kaiser da in seiner Abhängigkeit von Kurfürsten, Fürsten und Reichstag. Er konnte beim besten Willen die Hoffnungen, die das Volk in seiner Not auf ihn setzte, nicht erfüllen. Die schwerfällige Verfassung und Verwaltung des Reiches zu ändern, gelang ihm nicht. Es blieb bei dem Ruf nach einem starken Kaiser. Hingegen verstanden die Fürsten in der allgemeinen politischen und sozialen Verwirrung ihre Machtbefugnisse zu befestigen und zu erweitern, indem sie zahlreiche Klöster und Stifte unter ihre Oberhoheit brachten und eine straffe, in der Residenzstadt zentralisierte Verwaltung einführten. Erst durch das berufsmäßige, streng geschulte und sinngemäß organisierte Beamtentum, das von der Person des Fürsten abhängig war, gelang es diesem, sich finanziell und damit auch politisch eine sichere Grundlage zu verschaffen und den modernen Begriff von Staat, Regierung und Untertan zu wecken und auszunützen. Im engsten Zusammenhang mit dieser Konsolidierung der Regierungsgewalt stand das schnelle Aufblühen der Hof- und Residenzstädte. Die ausgedehnte Verwaltung verbot das viele Umherziehen und machte einen festen Mittelpunkt wünschenswert. Da Hof- und Staatsbeamte vielfach identisch waren, die Ansprüche und die Repräsentationslust der Fürsten wuchsen, stellte sich von selbst das Bedürfnis nach neuen Schlössern mit zahlreicheren und größeren Räumen ein, deren Ausschmückung dem Kunstgewerbe manche neue Aufgaben eintrug. □

1. KUNST- UND ORAMENTENTWICKLUNG □

Die Kunst der Spätgotik ist keineswegs eine Kunst des Verfalles. Im Gegenteil! Sie zeigt einen so charaktervollen, großen Zug wie wenig andere Perioden. Es fehlte ihr nicht an fruchtbaren Ideen und eigenartiger Phantasie, nicht an konsequenter Weiterentwicklung der übernommenen Formen und an neuen Entwicklungsmöglichkeiten. Das ihr zugrunde liegende Formgefühl war nicht ein Spezifikum des Mittelalters, sondern ein Teil des deutschen Wesens überhaupt. Es lag also nicht die innere Notwendigkeit vor, die alten Bahnen zu verlassen, zumal nicht in der Richtung der italienischen Kunst, die dem Deutschen im letzten Grunde fremd war und fremd bleiben mußte. Wenn es trotzdem geschah, gab es andere treibende Kräfte. □

Der junge Nachwuchs hat nicht immer den richtigen Maßstab für die Leistungen der Generation vor ihm. Besonders in unruhigen, vorwärts drängenden Zeiten ist er stets geneigt, Hergebrachtes für wertlos zu erklären und mit ihm zu brechen. Er hat eine unwillkürliche Abneigung gegen die Kunst seiner Väter, weil sie sein Gehirn überreizt und ermüdet hat. Er will und muß seiner Natur nach etwas Neues, zu dem er sich selbst den Weg sucht. Diese Gegensätze zwischen Alt und Jung



◻ Abb. 446: Aldegrever. Querfüllung ◻

herrschten auch um 1500 in der deutschen Künstlerschaft und wurden durch die allgemeinen Zeitverhältnisse auf das Lebhafteste genährt. Wer damals nach Italien kam, mußte als Künstler und als Mensch bis ins Innerste gepackt werden. Er sah nicht bloß anders gebaute Häuser und anders gemalte Bilder, sondern alles, was ihn an Menschen und Einrichtungen umgab, atmete einen anderen Geist. Er staunte über die unabhängige Weltanschauung, das rege geistige Leben mit der wohltuenden Wertschätzung großer Leistungen, die Leichtigkeit im Auftreten, das ungezwungene Sichgeben und fühlte sich wohl dabei. Die Engigkeit und Dumpfheit der deutschen Heimat fiel von ihm ab. 'O wie wird mich nach der Sonnen frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer', lauten die bekannten Worte, die Albrecht Dürer von Venedig aus an seinen Freund Pirckheimer nach Nürnberg schrieb. Sie geben etwas wieder, was zahllose andere auch empfanden. Dazu kam, abgesehen von den fundamentalen Unterschieden in den Formen, als Wichtigstes im eigenen Gebiet: der italienische Künstler konnte mehr, er beherrschte den menschlichen Körper und die Perspektive. Hier tauchten für den Deutschen neue Ziele auf, und es war natürlich, daß ihnen nachgegangen wurde. Dabei lief von Anfang an in Komposition, Inhalt und Ornamentik manches Italienische mit unter und verdrängte alte Formelemente, die sich wohl mit den neuen Errungenschaften vertragen hätten. Aber es ist schwer, das Wesentliche in einer unendlichen Fülle des Neuen sofort klar zu erkennen und sich davon nur das der eigenen Natur Zusagende und Entsprechende zunutze zu machen. Die Begeisterung für die 'welsche und antikische Manier' erzeugte bald das Streben, ganz und gar in ihrem Sinne zu arbeiten. Sie wurde Programm — und Mode. Und die Mode ist immer stärker als vieles andere gewesen. ◻

Um die italienische Kunst ganz zu begreifen, mußten die deutschen Meister neue Grundlagen gewinnen. ◻

In der Gotik beruht alles auf der Tendenz nach Leben und Bewegung, nach der zum Ausdruck gebrachten inneren Funktion der räumlich gedachten Formen. Es gibt gleichsam keine Neutralität, keine Ruhe und Untätigkeit der wirklichen oder vorgestellten künstlerischen Materie. In der Architektur äußerte sich das, indem alle lastenden Bauglieder nach Möglichkeit ausgemerzt oder versteckt und die Kräfte der tragenden Teile möglichst konzentriert wurden. Der Druck des Daches und der Gewölbe wurde nicht durch Mauern nach unten geleitet, sondern durch

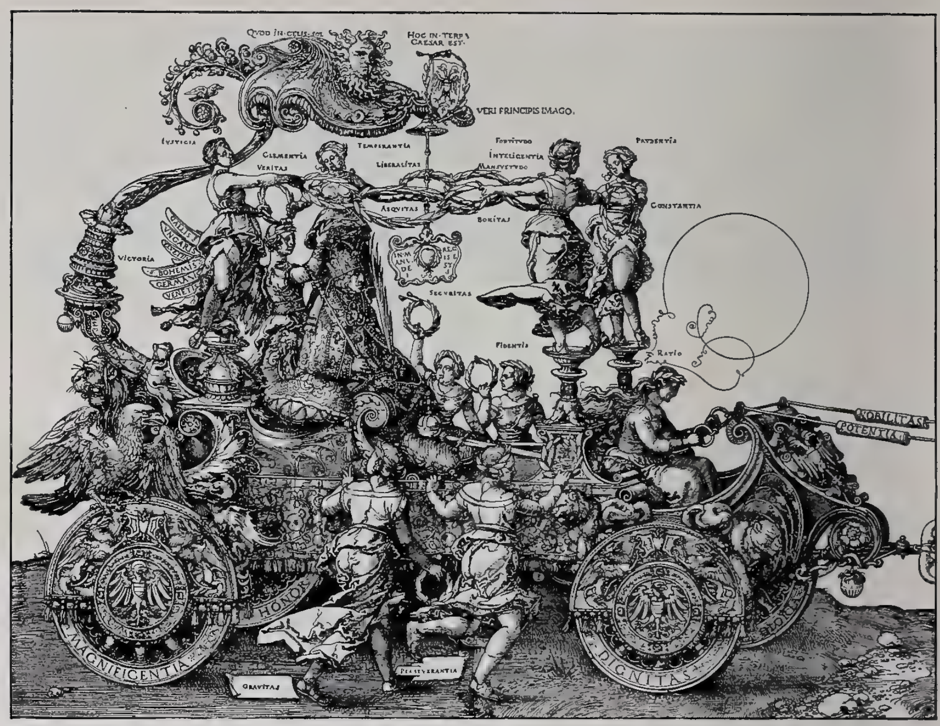


Abb. 447: Aldegrever. Tanzende Putten

Pfeiler und Strebebögen. Deshalb die großen Fenster. Dabei wird der Übergang von Last zur Kraft, von lastenden zu tragenden Bauteilen nach Möglichkeit verschleiert. Es ist gerade das entgegengesetzte Prinzip wie bei Gebälk, Kapitäl und Säule in der antiken Kunst. Alle Linien entwickeln sich in sanftem Schwunge aus der Senkrechten oder zur Senkrechten. Jede Fläche wird als funktionslos und tot, jede horizontale Linie als müde und als störender Aufenthalt empfunden. Ein Gefühl für Gleichgewicht der Massen, für Symmetrie bezüglich der Gesamterscheinung, für gleichartige Behandlung und Ausbildung der Achsen ist nicht vorhanden.

Bei der Darstellung der menschlichen Figur in der Plastik und der Malerei äußerte sich das Streben nach Leben und Bewegung in der S-förmig geschwungenen Haltung und einem Faltenwurf, der in starken Licht- und Schattenkontrasten immer größeren Reichtum suchte und zu dem führte, was wir speziell mit malerischer Behandlung bezeichnen. Die mangelhafte Beherrschung des nackten Menschen erklärt sich nicht aus künstlerischer Unfähigkeit, sondern aus den allgemeinen Anschauungen des Mittelalters. Der Raum wurde bloß angedeutet. Ein wirklicher Raumausschnitt mit optisch richtiger Tiefenwirkung wurde ganz konsequent nicht erstrebt, denn der Deutsche empfand dreidimensional, und nicht bild- und flächenmäßig wie der Italiener, der auf die Weise hinter die Geheimnisse der perspektivischen Darstellung kam. — Beim gotischen Ornament finden wir ähnliche Erscheinungen. Es ist stets in sich bewegt und körperlich gedacht. Eine Ranke beispielsweise verläuft nicht in einer Ebene, sondern spiralförmig, korkenzieherartig im Raum. Dabei ist es für die Auffassung einerlei, ob sie ideell konzipiert oder plastisch ausgeführt ist. Es gibt auch kein Ornament, das ohne lebendigen Zusammenhang mit dem Ornamentgrunde wäre und etwa eine funktionslose tote Masse zu verdecken hätte. Es ist nicht aufgeheftet wie eine Schablone oder ein Bogen Papier, sondern es wächst organisch heraus wie der Zweig und die Blüte aus dem Stamm. Irgend ein Gefühl für Mittelpunkt und Achsen bestand nicht. Selbst eine regelmäßig umgrenzte Fläche wird in freiester Linienführung gefüllt. Sobald bei diesem Grundempfinden ein Kraftüberschuß eintrat, mußte sich der Charakter ins Barocke wenden, und das beobachten wir stetig zunehmend bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Er hätte sich ins Rokokoartige weiterentwickeln können.

In Italien sahen die Deutschen in der Architektur die strenge Gliederung nach Achsen, die Symmetrie der Massen, die Harmonie zwischen Kraft und Last, die



□ Abb. 448: Albrecht Dürer, Wagen aus dem Triumphzuge Maximilians I. □

reichliche Verwendung von Mauerflächen, die Vorliebe für horizontale Linien. In der Darstellung des Menschen staunten sie über die wunderbare Beherrschung der Körperformen und die ungezwungene Art des Stehens und Sichbewegens und lernten dabei erkennen, was Proportionen und Kontrapost für die Wirkung bedeuten. Einmal angeregt, ruhten sie nicht, hinter die Geheimnisse der Perspektive zu kommen. Wenn bei all dem Neuen Unklarheiten, Mißverständnisse und Fehler unterliefen, darf das nicht verwundern. □

Leichter gab sich ihnen die ORNAMENTIK. Hier war es mehr ein genießendes Aufnehmen frischer Formelemente als ein Studieren und Ringen. Wir empfinden noch heute, wie sie sich durch den unerschöpflichen Reichtum gerade auf diesem Gebiete angeregt fühlten. Putten, Hermen, Sirenen, Grottesken, Medaillons, Girlanden, Akanthuslaub und die symmetrisch komponierte Ranke, desgleichen die aus der Architektur entnommenen Elemente: Säule, Pilaster, Kapitäl, Gebälk mit Friesen, Rundbogen, dreieckige Giebelbekrönungen und Baluster kamen schnell in Gebrauch. Zugleich fanden sie den Mut, den Kreis des künstlerisch Darstellbaren nach der profanen Seite zu erweitern. Porträt, Selbstporträt, Denkmal, Schlachtenbild und Landschaft traten mehr in den Vordergrund. Szenen aus der römischen Geschichte, aus der antiken Mythologie und Götterlehre, allegorische Gestalten von Tugenden und Lastern traten neu hinzu und wurden auf Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten populär gemacht und auch dem Handwerker geläufig.

Zweifellos bildeten die in Italien gewesenen Künstler den wichtigsten Faktor für die Verbreitung der Renaissanceformen in Deutschland. In zweiter Linie standen illustrierte Bücher, Vorlagewerke, Einzeldrucke und Stiche, die natürlich alle häufigen Anlaß zu schiefen und irrtümlichen Auffassungen gaben. Der Einfluß durch andere Werke ist im allgemeinen gering gewesen, denn größere Arbeiten einzuführen, verbot sich in den meisten Fällen durch den schwierigen Transport, und italienische Künstler wurden nicht allzu häufig nach Deutschland berufen, besonders nicht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. ☐

Die Resultate des italienischen Einflusses würden oft merkwürdig genug scheinen, wenn wir sie an den italienischen Werken messen wollten. Das wäre aber nicht nur ungerecht, sondern auch falsch, denn grundverschiedene Voraussetzungen können nicht zu demselben Ergebnis führen. Lebensbedingungen, Charakter und Anlagen der beiden Völker gehen von Natur weit auseinander. Die deutsche Renaissance ist keine mißlungene Kopie der italienischen Renaissance, sondern ein selbständiges Produkt voll Eigenart und Charakter, das seinen Wert in sich trägt. Ebenso wie die italienische Renaissance kein bloßer Abklatsch der Antike ist. ☐

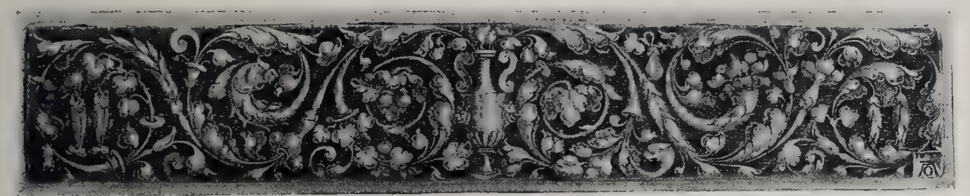
Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Zeit der großen Meister und die Zeit der großen Kunst, die zweite Hälfte so recht eigentlich die Epoche des Kunstgewerbes, in der wir bei einer starken Produktion zwar eine allgemeine Entwicklung verfolgen, aber wenig scharfumrissene, machtvolle Persönlichkeiten aus der Masse hervorragen sehen. Ein paar Namen sagen genug: Dürer, Grünewald, Cranach, Holbein, Flötner dort; Jamnitzer, Jost Amman, Mielich, Dietterlin und Flindt hier. In diesem Zusammenhange freilich, wo die Formengeschichte im Vordergrund steht, sind die einen so wichtig wie die anderen. ☐

Die ersten deutlichen Anzeichen eines italienischen Einflusses fallen ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, in die Zeit des allgemeinen Aufschwunges. Bereits aus dieser Zeit gibt es eine kunstgewerbliche Arbeit, einen silbernen Altar von dem Augsburger Meister GEORG SELD, datiert 1492, in der Reichen Kapelle in München, der in Figuren, Architektur und Ornamentik ganz italienisch ist. Auf einem Holzschnitte von ALBRECHT DÜRER, der Vision der 7 Leuchter aus der Apokalypse, die 1498 erschien, ist der Schaft der Leuchter rein balusterförmig oder doch mit kugelförmigen und anderen ungotischen Querteilungen durchsetzt. Einige Jahre nachher finden wir auf dem Bücherzeichen, das Dürer für seinen Freund Pirkheimer entwarf, als Umrahmung des Doppelwappens zwei Füllhörner und Guirlanden, von zwei Putten und einem Tierschädel gehalten. Die Architektur auf dem Holzschnitt der heiligen Familie, der um 1504 entstand, ist in reinen Renaissanceformen gezeichnet, und in den Zwickeln des umrahmenden Bogens finden wir das später so häufig benutzte Motiv der liegenden Figuren — freilich mehr angedeutet als gelöst. Seitdem mehren sich bei Dürer die Renaissanceformen im Ornament und etwa seit 1510 erhalten sie gegen die gotischen das Übergewicht. In dem Titelblatt von 1513 fehlen diese ganz und in der 1515 datierten großen Ehrenpforte des Kaisers Maximilian schwelgt Dürer in der Fülle des Neuen. Aber damit ist die Gotik bei ihm nicht überwunden — sein Leben blieb ein Kampf — sie bricht noch später

an vielen Stellen durch und zeigt sich vor allem bei der Verwendung und Behandlung der Ranke. Diese hat bei ihm bis zuletzt das frei Empfundene, dreidimensional Bewegte anstatt des Flächenmäßigen und des streng nach Achsen Komponierten und Symmetrischen der italienischen Ranke. Auch die strenge Unterordnung des Ornaments unter die architektonische Gliederung und die sparsame Verwendung desselben, die den Italienern eigen sind, lagen nicht in Dürers Natur und in einer Aufgabe, wie die Ehrenpforte es war, schienen sie ihm obendrein nicht angebracht. Auch Dürers letzte große dekorative Arbeiten, die Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians und Stücke des Triumphzuges [Abb. 448] haben jenes Ineinandergehen der Formen, jenes Fehlen der klaren Teilung und Trennung, — wenn man will, jenes Zuviel, das uns auch bei dem älteren Kraftschen Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche in Nürnberg unruhig macht. Im strengsten Sinne haben auch Dürers Nachfolger diese Punkte nicht gefunden, weil sie überhaupt nicht im deutschen Wesen lagen, vorerst blieben sie aber noch Ziel und Schlagwort. □

Die Fülle dessen, was an Ornament- und Gerätformen in Dürers größeren Kompositionen steckt, ist kaum zu übersehen. Dazu kommen noch zahlreiche Einzelentwürfe, Leuchterweibchen, Buchtitel, Wappen, Exlibris, Alphabete, Trachten u. a. Es gibt prachtvolle Skizzen zu Rüstungsteilen. Die sechs Knoten sind sechs Beispiele unerschöpflicher Phantasie ornamentaler Linienführung. Sein besonderes Interesse für Goldschmiedearbeiten, das ihm durch seinen Vater und seine eigenen ersten Lehrjahre geblieben war, guckt überall durch. Das Dresdener Skizzenbuch enthält mehrere Pokale, einige in gotischen, andere in erstaunlich reinen Renaissanceformen. Die Albertina in Wien besitzt den Entwurf eines Doppelpokals, der 1526 datiert ist [siehe Seite 2]. Das ist das Jahr, in dem die vier Apostel in der Münchener Pinakothek entstanden. Der Pokal ist ihnen in der Mächtigkeit und Größe der Formen verwandt. Im Britischen Museum in London befindet sich eine Handzeichnung, die einen reichen Tafelaufsatz darstellt. Er könnte wie manches andere zur Ausführung bestimmt gewesen sein und zeigt mit den übrigen Beispielen, wie Dürer das gesamte Kunstschaffen seiner Zeit durchdrang. □

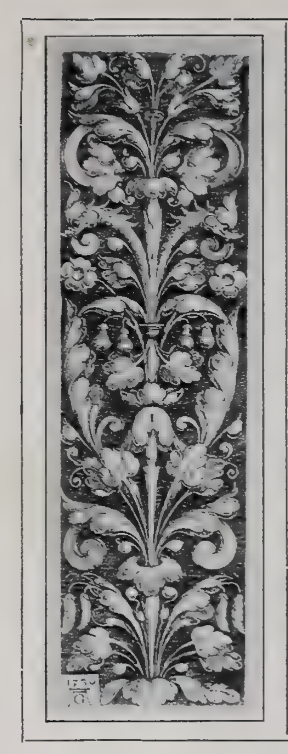
Dürer hat viele Schüler gehabt. Diesen und der ganzen Generation nach ihm merkt man deutlich an, daß sie bereits in der welschen Kunst aufgewachsen sind. Sie brauchen den neuen Formenapparat mit mehr Berechnung, und das gesetzmäßig Komponierte, das Konstruierte wird ihnen leichter. Sie suchen die letzten Reste der Gotik zu überwinden und auszumerzen und alle Möglichkeiten in der welschen Manier durchzuarbeiten und — das ist das Wichtigste — zu verbreiten. Dürer hat dazu durch seine Holzschnitte und Kupferstiche auch außerhalb Nürnbergs in hohem Maße beigetragen, aber seine Werke sind, abgesehen von seinen theoretischen Abhandlungen, nicht zu dem Zwecke geschaffen. Er suchte die italienische Formensprache mit seiner ganzen Gründlichkeit zu begreifen und sich anzueignen, um seine Ausdrucksmittel zu erhöhen, aber nicht um zu agitieren. Neben ihm und nach ihm tritt die Agitation im ORNAMENTSTICH und in den MODELL- und KUNSTBÜCHLEIN mit Entschiedenheit hervor. Wir kennen bereits aus dem 15. Jahrhundert Ornamentstiche, aber sie tragen mehr einen zufälli-



□ Abb. 449: Aldegrever Querfüllung □

gen Charakter, selbst wenn wir, wie z. B. nach den Stichen Israels von Meckenen ausgeführte Arbeiten nachweisen können. Jetzt werden sie zum System. Die Künstler wollen den Handwerkern Beispiele geben und nehmen nacheinander alle wichtigen Gerätformen und charakteristischen Beispiele durch. Gefäße und Pokale, Kirchengerät, Dolche und Schwerter, Möbel, Gesimse, Säulen, Pilaster und Kapitäle, Hochfüllungen und Querfüllungen mit Trophäen und Ranken, Girlanden, Putten, Satyren und Meerweibchen, Baluster und Fackeln — alles kam an die Reihe. Die Handwerker brauchten sich bloß das Passende herauszusuchen und zusammenzustellen. Daß sie dabei in ihrem Formengefühl unsicher wurden und in immer stärkere Abhängigkeit von den Vorlagen gerieten, weil die ganze Art nur etwas Angelerntes und nichts selbst Empfundenes hatte, ist erklärlich. □

Auch auf die Künstler übte diese lehrhafte Tendenz eine nicht immer vorteilhafte Rückwirkung aus. Die sogenannten Kleinmeister, die Behams, Penz, Aldegrever, dann Flötner, die Hopfers und andere werden zwar selbst kaum den Schwerpunkt ihres Schaffens in den Vorlagen gesehen haben, wie es heute leicht erscheint, sondern in ihren Gemälden und Einzelholzschnitten. Aber bei Virgil Solis, Jost Amman, Paul Flindt und Wendel Dietterlin liegt es schon anders. Je mehr sich im Verlaufe des 16. Jahrhunderts die Kunst ins Kunstgewerbliche verliert und je mehr die Produktion steigt, je typischer tritt der bloß noch fürs Kunstgewerbe erfindende Künstler hervor. Seine Arbeiten tragen ihren Zweck nicht mehr in sich, sondern erhalten ihn erst durch die Ausnutzung von anderer Seite. Sie bedeuten eine Zwischenstufe, eine Hilfe. Wir begegnen auf Schritt und Tritt dieser künstlerischen Arbeitsteilung, die häufig noch einen Grad weiter geht, indem eine dritte Instanz eingeschoben wird und Zeichnung, Modell und Ausführung in drei verschiedenen Händen liegen. Für die künstlerische Einschätzung und Charakteristik ist das selbstverständlich von fundamentaler Bedeutung. Selbst die Träger berühmter Namen sind in strengerem Sinne als Künstler schwer zu umgrenzen. Nicht viel anders verhält es sich im TECHNISCHEN. Auch hier herrscht eine erstaunliche Arbeitsteilung. Die Goldschläger waren von den Goldschmieden durchaus getrennt. Unter diesen schied man gerade so wie heute zwischen Juwelieren, Treib- und Gußarbeitern. Es gab Spezialisten für Vergoldung und für Email. In seltenen Fällen wurde ein größeres, reicheres Stück von einem einzelnen fertig gestellt. Was wir über die Vielseitigkeit einiger Meister erfahren, bezieht sich nur auf die allerersten Namen und häufig verbirgt sich auch hinter diesen bloß eine große Werkstatt. Nicht, daß dadurch die tatsächlichen Leistungen in irgend einer Weise herabgemindert werden. Es ist nur keine Rede von einem idealeren Schaffen oder von einem anderen Verhältnis zwischen Kunst und Handwerk als heute. □



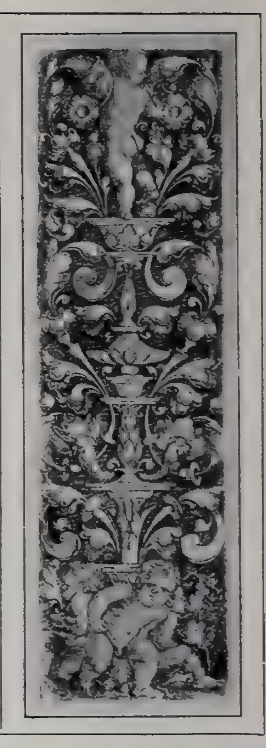


Abb. 450—452: [Links u. rechts] Aldegrever. Hochfüllung □ [Mitte] Altdorfer. Entwurf zu einem Pokal

Etwa bis zum Jahre 1540 entwickelte sich die Frührenaissance in ungestörter Weise weiter. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Formen auf graphischem Gebiete freier und untektonischer behandelt wurden als in Stein, Holz oder Metall. Scheuten doch auch die Italiener graphisch keineswegs vor stofflich unmöglichen Formen zurück. □

Beim Ornamentstich im weiteren Sinne wandte sich das Interesse in besonderem Maße dem Pokal und der Hoch- und Querfüllung zu. Beim POKAL [Abb. 451] wurde die Silhouettenwirkung immer klarer herausgearbeitet und die horizontale Teilung durch Einschnürungen und Zwischenstücke beständig vermehrt. Der Schaft trennte sich scharf von Fuß und Becher, der Deckelansatz wurde deutlich markiert. Verläuft bei zwei zusammenstehenden Gliedern das Blattwerk auf dem einen nach oben, so geht es im Gegensinn bei dem anderen nach unten. Bei QUERFÜLLUNGEN [Abb. 449] wird die Mitte gern durch eine Figur, einen Kopf oder irgend ein anderes Motiv betont, von dem aus die Ranken im Gegensinn symmetrisch nach rechts und links verlaufen. Sie beginnen oder endigen häufig mit Grottesken, und sind gern mit Spiralen und Füllhörnern, Delphinen und sonstigem lustigen Detail vermischt. Die Blätter sind fast stets gestielt, dreilappig und weich, bald ausgebreitet von vorn, bald mehr oder weniger glockenartig von der Seite gesehen. Mitunter bilden sie schweifartige, von der Ranke ausgehende

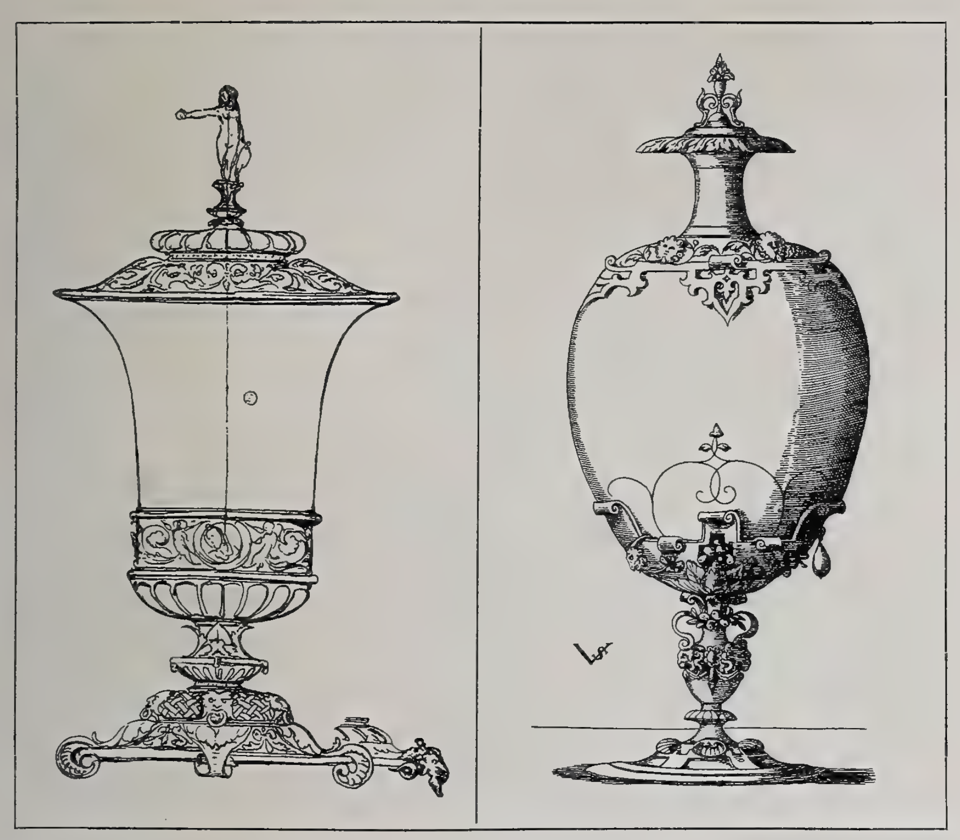


Abb. 453: Holbein d. J. Entwurf zu einem Pokal ☐ Abb. 454: Virgil Solis: Entwurf zu einem Pokal

Röhren. Bei der HOCHFÜLLUNG [Abb. 450 u. 452] konnte die Mittelachse durch stehende, schwebende oder hängende Ornamentteile hervorgehoben werden. Dementsprechend sind Trophäen, Tafeln, Baluster und Figuren mit Vasen, aus denen sich Ranken entwickeln, beliebt. In den meisten Fällen entspricht die Linienführung auf der einen Seite derjenigen auf der anderen. Nur wenige Meister, z.B. ALDEGREVER, erlauben sich gelegentlich eine unsymmetrische Behandlung. Das völlige Fehlen jeder Symmetrie und Achse, wie es bei der gotischen Ranke der Fall war, ist im Ornamentstich selten, findet sich ausgeführt aber häufig bei den unregelmäßig begrenzten Flächen an Rüstungsteilen. Vor allen Dingen ist es wichtig, daß die Ranke sowie jegliches Frührenaissance-Ornament trotz der reliefartigen Plastik in einer ideellen Fläche oder doch zwischen zwei ganz dicht aneinander liegenden Flächen gedacht sind. Sie sind nicht mehr räumlich unzertrennlich vom Grunde, sondern gleichsam lose draufgelegt. ☐

Unter den süddeutschen Meistern ist ALBRECHT ALTDORFER, der Architekt, Maler und Stecher in Regensburg, einer der ersten, der die Frührenaissance weiteren Kreisen vermittelte. Auf ihn geht wahrscheinlich der Typus des in der Zeit üblichen Pokales [Abb. 451] zurück, der sich in drei vortrefflichen Exemplaren im

Lüneburger Ratssilberschatz findet. Der vielseitige, etwas sagenhafte AUGUSTIN HIRSCHVOGEL in Nürnberg tritt mit ornamentalen Entwürfen erst um 1540 hervor, als sich bereits neue Formenelemente einstellten. Unter den drei Meistern HOPFER in Augsburg, Daniel, Hieronymus und Lambert, ist Daniel, [gest. 1536,] am begabtesten und originellsten. Er wagte sich an Plafonds, Wandtäfelungen, Chorgestühle, Möbel, Monstranzen und anderes mehr und übertrifft in der Ausdehnung seiner Interessen wohl sämtliche Stecher seiner Zeit. Weit bedeutender ist sein Landsmann HANS BURGKMAIER, dessen Gemälde und Holzschnitte eine wahre Fundgrube für die Ausstattung des Hauses an Möbeln, Geräten und Gefäßen in reiner Renaissance sind. Aber er gehörte wie Dürer nicht zu den Meistern, die Ornamente zum Zwecke der Verbreitung zeichneten. □

HOLBEIN wäre berufen gewesen, nach Dürer in der deutschen Kunstwelt die führende Rolle zu übernehmen. Sein Sinn für das Tragische, sein scharfes Erfassen des Wesentlichen in Situation, Stimmung und Charakter, die Klarheit seiner Formen, seine Vorliebe für das historische Gebiet und für die Allegorie, die mit dem allgemeinen Zeitgeschmack zusammen traf, und seine engen Beziehungen zu den ersten Humanisten der Zeit hätten ihn dazu in vollem Maße befähigt. Das italienische Formengefühl entsprach durchaus seiner Natur. Er brauchte es sich nicht wie Dürer zu erringen, er besaß es. Selbst bei vielfigurigen Titelumrahmungen wußte er inhaltliche und ornamentale Wirkung übersichtlich zu verbinden. Seine Entwürfe für Gefäße, Becher und Pokale [Abb. 453], die im 17. Jahrhundert von Wenzel Hollar nachgestochen wurden, offenbaren ein Gefühl für die Reinheit der Linie, der Profile und Verhältnisse, das keinem anderen in gleichem Maße eigen ist. Aber die meisten kunstgewerblichen Arbeiten blieben Skizzen. Außerdem hinderte ihn der mehrfache Wechsel im Wohnsitz, dauernde Fühlung mit dem Handwerk zu gewinnen. Aus beiden Gründen übte er keinen entsprechenden Einfluß aus und drang fast nur durch seine Metall- und Holzschnittzeichnungen, die er für Baseler Drucker entwarf, in weitere Kreise. □

Wegen des geringen Formates ihrer Arbeiten pflegt man eine Reihe von Ornamentstechern unter dem Namen KLEINMEISTER zusammenzufassen. Außer einigen Monogrammisten und Anonymen sind es in Nürnberg vor allem die Brüder Hans Sebald und Bartel Beham und Georg Penz; in Westfalen Heinrich Aldegrever, der bedeutendste der ganzen Gruppe, in Erfurt Hans Brosamer und in Köln Jacob Binck. Sie pflegen fast ohne Ausnahme den Kupferstich und führen den Grabstichel mit einer außerordentlichen Feinheit und Sorgfalt. Die Haupttätigkeit der Nürnberger Meister fällt zwischen 1520—1530, die Aldegrevers zwischen 1530 bis 1540. Seine zweite Stecherperiode, etwa von 1549—1553, besitzt nicht mehr ganz dieselbe Bedeutung. Aldegrever steht in seinen Anfängen unter süddeutschen und niederländischen Einflüssen, weiß diese aber bald zu voller Eigenart zu vereinigen und dem norddeutschen Geschmack anzupassen. Vielleicht wurde ihm das erleichtert, weil er nie in Italien war und das Neue bereits in nordischer Verarbeitung erhielt. Neben der Vielseitigkeit seiner Geräte und Motive — er beschränkt sich keineswegs auf Hoch- und Querfüllungen, sondern gibt auch Dolchscheiden, Schnallen, Klapplöffel, Schmuck usw. — ist eine gewisse Breite der Behandlung

und seine bereits erwähnte Neigung zur Unsymmetrie charakteristisch. Das reiche Bild, das die große Zahl seiner Ornamentstiche bietet, wird durch seine Tätigkeit als Porträtstecher und Maler erweitert. Er soll auch Goldschmiedearbeiten gemacht haben, aber bis jetzt sind noch keine nachgewiesen. Auch BROSAMER wird als Goldschmied genannt und erinnert in seinem Interessenkreis daran. Formal scheint er manches von Altdorfer übernommen zu haben. Sämtliche Kleinmeister kopieren oder variieren häufig italienische Blätter oder die ihrer deutschen Kollegen. Selbst Aldegrever sah darin nichts. Am weitesten ging Jacob Binck, bei dem von Selbständigkeit und Eigenart nur schwer zu reden ist. — Derjenige Künstler, der wohl am meisten auf das Kunsthandwerk der Frührenaissance, ja noch weit über diese Zeit hinaus eingewirkt hat, ist PETER FLÖTNER. Er gehört zu den Großen des Jahrhunderts, auch wenn er nicht die Tiefe eines Dürer und den Ernst eines Holbein hat. In der Flüssigkeit und der Reinheit seiner Formen erinnert er an letzteren. Daß er in Italien war, steht außer Zweifel, obwohl es nicht ausdrücklich bezeugt ist. Wir wissen über seinen Lebensgang überhaupt wenig Sicheres. Er kam 1522 nach Nürnberg und starb dort 1546. 1526 wird er in Mainz gewesen sein, denn der dortige Marktbrunnen trägt diese Jahreszahl und sein Monogramm. Über die Zuschreibung seiner Werke gehen die Meinungen zum Teil noch auseinander, denn abgesehen von seinen Holzschnitten, die länger bekannt waren, ist er erst in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder entdeckt worden. Der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer [gest. 1563] sagt in seinen Nachrichten über Nürnbergs Künstler unter anderem über ihn: 'Seine Lust in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden. Das waren aber nicht anderes denn Historien, den Goldschmieden zum Treiben und Gießen, damit sie ihre Arbeiten bekleideten, geordnet. In Perspektiv und Maßwerk war er also erfahren, daß ich achte, so nebenbemelter Veit Stoß [der Bildhauer] gelebt hätte, er würde ihm den Preis zugelassen haben, und wo er einen Verleger gehabt hätte, würde er in großen Werken nicht weniger denn in kleinen Dingen gewaltig ge-



Abb. 455: Peter Flötner. Maureske



□ Abb. 456: Virgil Solis. Holzschnitt aus dem Neuen Testament mit Rollwerkumrahmung □

west sein, wie denn das steinerne Kamin in des Hirschvogels Haus am Schwabenberg wohl Zeugnis gibt.‘ Das sind kurze, aber schwerwiegende Angaben, die auf eine vielseitige Begabung und Tätigkeit schließen lassen. In weiteren Kreisen waren die Holzschnitte und die in Stein geschnittenen Historien am einflußreichsten. Die letzteren sind kleine runde oder viereckige Platten mit Reliefdarstellungen, die Flötner abformte, in Blei goß und die Abgüsse als Modelle für Goldschmiede, Zinngießer und andere Handwerker verkaufte. Vielleicht verkaufte er auch schon die geschnittenen Steine und überließ die weitere Verbreitung anderen. Von den steinernen Originalen existiert nur noch eine kleine, zum Teil mit seinem Monogramm bezeichnete Zahl. Häufiger sind die Bleiabgüsse. Sie zeigen alle eine leichte, elegante Formenbehandlung und frische Erfindungsgabe. Die Figuren bewegen sich frei und sicher, die Gewandung hat alles Knitterige verloren und fällt einfach und lose. Die Landschaft spielt eine wesentliche Rolle und tritt, ähnlich wie bei Altdorfer, hier und da fast selbständig auf. Inhaltlich behandelt er allegorische, religiöse, antike und mythologische Szenen gleichmäßig gern. Wie beliebt diese kleinen Reliefs waren, beweisen noch heute im Süden und im Norden von Deutschland die vielen Arbeiten, zu denen sie benutzt sind. Sie wurden bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Kunstfreunden gesammelt und hoch bezahlt. □

Ihnen stehen in ihrer ganzen Art die Porträt-Medaillen nahe, aber diese haben naturgemäß keine so weite Verbreitung gefunden. Dagegen sind die Holzschnitte

D. ANDREAE

TIRAQVELLI
REGII IN CV-
RIA PARISIENSI
Senatoris digniſ-
ſimi,
OPERA OMNIA,

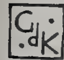
Quæ hactenus extant, Septem Tomis di-
ſtincta: quorum hic Primus
continet libros:
DE NOBILITATE ET IVRE

PRIMIGENIORVM.
Iam denuò recuſa, & à plurimis mendis,
quibus antè ſcatebant, re-
purgata.

FRANCOFVRTI.

M. D. LXXIIII.

SIGMVND FEIRABENDT



JOST AMMAN · BUCHTITEL
ROLLWERK MIT FIGUREN



□ Abb. 457: Georg Wechter. Entwurf zu einem Humpen □

wieder von ausgedehntem Einfluß gewesen. Flötner beherrschte die Architektur- und Ornamentformen der Renaissance mit derselben Sicherheit wie das Figürliche. Dabei behandelte er seine Entwürfe nicht als ornamentale Gebilde, bei denen die Phantasie leicht mit der Zeichenfeder durchgeht, sondern streng sachlich und tektonisch, so daß sie ohne weiteres ausgeführt werden könnten. Sie haben mitunter etwas Mageres und Kühles, das sie Italien näher bringt als die Entwürfe anderer Meister. Folgenreich war für die Zukunft eine Ornamentgattung, die er als einer der ersten pflegte, die MAURESKE [Abb. 455]. Die Maureske kam aus dem Orient und ist ein reines Flächenornament aus schematischen Linien mit streng stilisierten Blättern und Blüten. Freilich erschien das von Flötner gezeichnete reichhaltige Maureskenbuch, das, bei Wyssenbach in Zürich gedruckt, in hohem Maße zur Verbreitung der Maureske beitrug, erst 1548, also zwei Jahre nach seinem Tode. Inzwischen hatten sich ihrer auch einige andere führende Meister bemächtigt. □

Ungefähr gleichzeitig tauchte ein zweites neues Ornamentmotiv, das ROLLWERK [Abb.456], auf. Dies entstand aus Anfängen, die ins 15. Jahrhundert und weiter zurückgehen, und beschränkte sich ursprünglich auf den Rand von Kartuschen, Tafeln und Geräten, ohne mit Bewußtsein als künstlerisch ausbildungsfähig behandelt zu werden. Das begann erst in den vierziger Jahren. Schon von der Ziertafel auf Holbeins Holzschnitt des Erasmus von Rotterdam im Gehäus bis zum reifen Rollwerk ist nicht mehr weit. Seiner Herkunft gemäß trat es auch später besonders gern an Kartuschen und Rahmen auf. Es wurden auch zwei Rahmen übereinander gelegt und durcheinandergesteckt. Die verschlungenen Formen wurden dann als Tragegerüst für Grotesken, Früchte und Buketts ausgenutzt [siehe Tafel]. Daneben ging das Rollwerk eine Verbindung mit der Maureske ein, so daß es zum Flächenornament ward. Eins der ersten Beispiele dieser Kombination ist eine 1546 datierte Handzeichnung von Wenzel Jamnitzer in der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Seit 1550 übte das Rollwerk für 30—40 Jahre eine fast absolute Herrschaft aus. Es konnte für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, seit der Antike die erste durchaus neue Ornamentform zu sein. Wo es eigentlich entstand, ob in Italien oder in den Niederlanden, ist bisher nicht genügend untersucht worden. Jedenfalls ist es hier und in Deutschland lebhafter ergriffen

und charakteristischer entwikkelt, weil das Bewegtverschlungene und Flächenauflösende dem deutschen Empfinden mehr entsprach als dem italienischen. Insofern lebte das Formgefühl, das der Gotik zugrunde lag, wieder auf.

Der durch seine zahlreichen Kupferstiche, Holzschnitte und illustrierten Bücher einflußreichste Meister der Übergangszeit war VIRGIL SOLIS [1514—1562] in Nürnberg [Abb. 454 und 456]. Er machte sich über Entlehnungen keine Gedanken, ebensowenig wie ihn die Benutzung seiner Werke durch andere verstimmt haben wird. Sein Nachfolger, der ihn an Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit noch übertraf, war JOST AMMAN. Amman stammte aus Zürich, kam 1560 nach Nürnberg und arbeitete dort bis 1591. Seine Kriegs-, Turnier-, Jagd-, Trachten- und Wappenbücher, seine illustrierten Bibeln, seine Ausgaben antiker Schriftsteller fanden ihren Weg in ungezählte Werkstätten im Süden und im Norden Deutschlands und bildeten überall eine beliebte Quelle der Anregung [siehe Tafel]. GEORG WECHTER [Abb. 457], der zwischen 1570 und 1630 in Nürnberg tätig war und PAUL FLINDT [Abb. 458] in Nürnberg [gest. um 1620] pflegten besonders das Rollwerk als Flächenornament im gitter- oder bandwerkartigen Charakter. Gegen Ende des Jahrhunderts hörte die ausschließliche Verwendung des Rollwerks allmählich auf und hielt sich unter Erschlaffung der Linienführung und Ineinandergehen der Formen längere Zeit nur noch an Kartuschen. Es war im Grunde mehr ein überdrüssiges Abschwenken als ein Weiterentwickeln. □



Abb. 458: Paul Flindt. Entwurf zum Oberteil eines Pokales

Die Kunst der Meister aus der ZWEITEN HÄLFTE DES JAHRHUNDERTS macht einen flüssigen Eindruck. Alles ist scheinbar mühelos, leicht, schnell und sicher hingeworfen. Die Perspektive und die Symmetrie wurden wie etwas Altgewohntes beherrscht. Die Figuren bewegen sich ohne Befangenheit und Steifheit. Der Faltenwurf hat alles Knitterige verloren. Die architektonischen Formen der Italiener und der Antike wurden ihrem konstruktiven Sinn entsprechend gebraucht. Alle Formen sind tektonischer und straffer geworden, das Weiche, Lappige, Quellende der Frührenaissance ist geschwunden. Dabei ging, unterstützt durch eine Steigerung der technischen Fähigkeiten, das Streben auf immer größeren Reichtum. Die Gegenstände wurden förmlich mit Ornament übersponnen. — Auch in

der Grundstimmung besteht ein wichtiger Unterschied gegen die frühere Zeit. Die Anschauungen: Wir stehen den Italienern nach, wir müssen alles tun, um sie zu erreichen, wir müssen sie schön finden, selbst, wenn wir ihre Art nicht verstehen, die sind gewichen und haben dem Ruhe gebenden Gefühl des Könnens Platz gemacht. Das Vertrauen zur Eigenen Art und zur Eigenen Kraft war wieder da. Die Künstler fragten sich nicht mehr ängstlich, ist das auch richtig, was ich gemacht habe, sondern schickten ihre Werke mit einem beträchtlichen Selbstgefühl und einer wohltuenden Gleichgültigkeit gegen die Kritik in die Welt hinaus. Dabei hörte selbst in der buntesten Rollwerkzeit das Arbeiten im Hinblick auf die Antike mit den Fahrten nach Italien nicht auf. Selbst der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bis nach Süddeutschland vorgedrungene niederländische Einfluß, der in Männern wie Theodor de Bry in Frankfurt a. M. und Peter Candid in München zur Erscheinung kam, nahm seinen Weg über Italien. Von dort kam später auch zum Teil die Reaktion gegen die übertriebene Häufung der Formen und Motive. Es setzte zu Anfang des 17. Jahrhunderts das entschiedene Streben ein, den kleinlichen Ornamentwust zu überwinden und wenige Motive in einem größeren Maßstabe klar herauszuarbeiten. Die Wirkung wurde nicht mehr in der Zierlichkeit, sondern in der Wucht der Formen gesucht, und das Ornament betonte einige Punkte, anstatt das Ganze zu überziehen. Freilich nahm die Willkür in der Linienführung zu. — Die neuen Rathäuser in Nürnberg und Augsburg sind die wichtigsten bürgerlichen Denkmäler dieser Richtung. Sie zeigen zum ersten Male die wohltuende Weiträumigkeit und Helligkeit italienischer Bauten. Die Eingänge, Korridore und Treppen sind architektonisch gleichwertig mit den Sälen behandelt und breit und bequem. Die Decken, Täfelungen, Öfen — alles verrät einen entschiedenen Zug ins Große und Energische und weist auf die Kunst des deutschen Barocks hin. Wie immer dauerte es längere Zeit, bis die alte Manier verschwunden war. Sie hielt sich in der Kleinkunst teilweise bis ins dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. □

Eine geschichtlich nicht uninteressante NEBENSTRÖMUNG bildete eine Bewegung, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts infolge gewisser Entwicklungsstockungen in akademischer Weise an die Spätgotik anzuknüpfen suchte. Sie fand eine Stütze an einigen hier und da nicht geschwundenen Gotizismen und an dem entschiedenen Interesse der Zeit für alles Historische, verlief aber als gekünstelt im Sande. Man merkt durchaus, daß das eigentliche gotische Formempfinden längst verloren gegangen war und sich die Bemühungen auf Äußerlichkeiten beschränkten. Unter den Zeichnern gab WENDEL DIETTERLEIN in seiner 1593 erschienenen 'Architektura' verschiedene Beispiele. Er ging in der Willkür und der Verwilderung der Formen an die Grenze des Vorstellbaren. □

NÜRNBERG behielt bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts seinen alten Ruf, auf allen Gebieten die geschicktesten Meister zu beherbergen. AUGSBURG rivalisierte mit ihm auf vielen Gebieten. Es gehörte zu den wenigen freien Städten, die nach dem 30jährigen Kriege nicht an Bedeutung abnahmen. Im übrigen traten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Residenzstädte in den Vordergrund. Sie zogen auch die künstlerischen Kräfte immer ausschließlicher an. Nicht bloß vorüber-

gehend für die Erweiterung, den Neubau und die Ausstattung einiger Schlösser, sondern dauernd und vielfach schulbildend. Die bayerischen und sächsischen Fürsten brachten der Kunst ein reges persönliches Interesse entgegen und füllten ihre Kunstkammern mit auserlesenen Stücken, die zum Teil noch heute durch Geschmack, Kostbarkeit und kunstvolle Technik unsere höchste Bewunderung erregen. Herzog Albrecht V. von Bayern legte den Grund zu dem seither nicht wieder erloschenen, regen Kunstleben in München. Er beschäftigte zu Anfang seiner Regierung den Maler Hans Mielich und berief später zu größeren Aufgaben den schon erwähnten Peter Candid, der noch unter Wilhelm V. und Maximilian I. die beherrschende Stellung unter zahlreichen Künstlern einnahm. Die Kurfürsten Christian I. und Christian II. machten Dresden zum Kunstzentrum der sächsischen Länder. Kaiser Rudolf II. zog während seiner langen Regierung auf den Hradschin in Prag eine Schar von berühmten Meistern zusammen, aber was sie schufen, ist größtenteils zerstreut. Mit den Fürsten trat die Kirche wieder mehr als Auftraggeberin hervor, und zwar jetzt keineswegs die katholische allein. Wenn die evangelische Konfession auch nur ein geringes Bedürfnis nach neuen Gebäuden hatte, da die übernommenen durchweg genügten, so bot sie doch dem Kunstgewerbe auf den verschiedensten Gebieten Gelegenheit zu zahlreichen und großen Arbeiten. □

In FRANKREICH nahmen die Dinge einen wesentlich anderen Gang. Frankreich litt nicht in dem Maße wie Deutschland unter politischer Zerrissenheit. Das Königtum hatte zwar noch keine absolute Stellung, besaß aber im Gegensatz zum deutschen Kaisertum eine wohlgegründete Macht. Neben ihm gab es anstatt des Wirrwarrs von Fürsten, Grafen und Herren in Deutschland, nur eine kleine Zahl von mehr oder weniger selbständigen Herzögen. Die Renaissance drang mehr durch Förderung von oben her, als durch das Volk selbst ein. Wieder sehr im Gegensatz zu Deutschland. Aber wenn die Franzosen es lieben, schon im 16. Jahrhundert die jeweilige Kunstrichtung nach ihren Königen zu benennen, so bezeichnet das doch mehr die Zeit als einen einheitlichen Stil, denn die nördlichen Provinzen lehnen sich an die Niederlande, die südöstlichen naturgemäß an Italien an und in der Ile de France lief neben einer nationalen Richtung eine italienische her, die durch die Beschäftigung italienischer Meister von seiten der in Italien politisch stark interessierten Könige hervorgerufen und genährt wurde. Zwar haben Männer, wie Lionardo da Vinci, der in Frankreich starb und begraben ward, und Andrea del Sarto nicht sehr nachhaltig gewirkt, aber sie bereiteten doch den Boden für später folgende Meister und für die Aufnahme der Renaissanceformen überhaupt. Es ist schon für das nähere Verhältnis und die Verwandtschaft der beiden Länder bezeichnend, daß ein Mann wie Lionardo überhaupt nach Frankreich kam. Man versuche, sich ihn irgendwo in Deutschland zu denken! In Nürnberg? In Köln? In Lübeck? Es ist unmöglich. □

FRANZ I. berief später — 1530 — Rosso und Primaticcio, die besonders im Schlosse zu Fontainebleau tätig waren und als Gründer der nach demselben benannten Schule einen gewissen Ruf erwarben. Girolamo della Robbia, ein Mitglied der bekannten Florentiner Töpferfamilie, arbeitete lange Jahre für Franz I. und

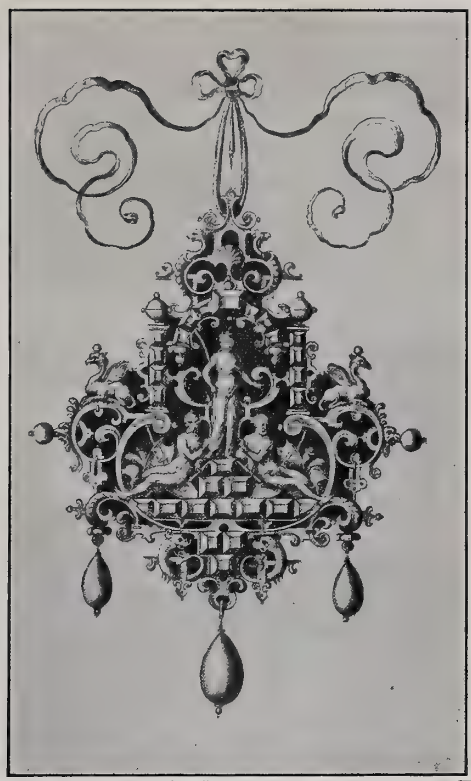
starb 1566 in Paris. — Im Jahre 1537 kam auch Benvenuto Cellini auf Einladung des Königs, war aber zum Bleiben nicht zu bewegen und reiste, mit der Herstellung einer silbernen Schüssel und einer Kanne beauftragt, wieder nach Italien zurück. 1540 folgte er einer erneuten Berufung, die zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris führte. Er besaß hier, wenn man seinen ruhmredigen Erzählungen trauen darf, eine große Werkstatt und fertigte für den König unter anderem das goldene Salzfaß, das sich jetzt im Hofmuseum in Wien befindet. Er wurde jedoch keineswegs so bodenständig wie seine beiden anderen Landsleute und zog schließlich wieder davon, weil er sich zurückgesetzt und verfolgt glaubte. □

Unter Heinrich II. und dessen nachfolgenden Söhnen kamen durch Katharina von Medici zu den politischen Interessen die Bande der Verwandtschaft hinzu. Sie äußerten sich im allgemeinen weniger durch Berufung von italienischen Künstlern als dadurch, daß französische Meister zu Studienzwecken nach Italien geschickt wurden. Auch schon deshalb das gesundere Prinzip, weil es die Empfindlichkeit der eigenen Landsleute schonte! So sind der Louvre, der 1546 im letzten Lebensjahre Franz I. begonnen wurde, und die Tuilerien, Schöpfungen französischer Meister. Unter den Architekten sind vorzugsweise Jacques Androuet-Ducerceau, Philippe de l'Orme und Pierre Lescot zu nennen, unter den Bildhauern Jean Goujon und Germain Pilon. □

Die Herzöge pflegten die einheimischen Meister zu bevorzugen. Unter der Nachwirkung der Steinmetzhütten der großen Kathedralen entstanden zur Zeit der Frührenaissance eine Reihe von Schloßbauten und Grabdenkmälern, die bei glänzendem Können ausgesprochen nationalen Stil zeigen. Das Grabmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale zu Rouen von Rolland Leroux und das Grabmal Franz I. von Bretagne und der Margarete de Foix in der Kathedrale zu Nantes von Michel Colombe sind Werke ersten Ranges. □

Die Renaissance beschränkte sich wie in Deutschland anfangs auf das Ornamentale und änderte den konstruktiven Gedanken nur langsam. Durch die im Vordergrund stehenden Schloßbauten erhielten die Formen einen großen Zug — im Gegensatz zu Deutschland, wo es an monumentalen Aufgaben fehlte und die Renaissance auf dem Zeichenpapier und in der Kleinkunst aufwuchs. Ein natürlicher Geschmack verließ die Franzosen auch im größten Reichtum nicht. Dafür fehlte ihnen der tiefe Ernst, der in der deutschen Kunst häufig Ungeschicklichkeiten übersehen läßt. Die Malerei spielte im ganzen 16. Jahrhundert eine unbedeutende Rolle. Ebenso waren die graphischen Künste wenig entwickelt und gewannen nur in den Ornamentstichen von Ducerceau und Etienne Delaulne einen allgemeinen, auch Deutschland berührenden Einfluß. Sonst befand sich Frankreich auf diesem Gebiet in starker Abhängigkeit von seinen Nachbarländern. Die Emailwerkstätten in Limoges deckten ihren Bedarf an Vorlagen zum guten Teil in Italien und Deutschland. □

Die NIEDERLANDE standen bis zur Abdankung Karl V. und dem bald darauf beginnenden Freiheitskriege der nördlichen Provinzen in engen Beziehungen zum Deutschen Reich. Sie hatten im 15. Jahrhundert eine reiche Blüte in Kunst und Kultur gehabt, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine gewisse Abspannung folgte.

□ Abb. 459 und 460: Hans Collaert. Entwürfe zu Anhängern □

Immerhin war Lucas van Leyden eine bedeutende Erscheinung. Um die Mitte des Jahrhunderts setzte ein neuer Aufschwung ein, der bald über die Grenzen hinaus wirkte. Die durch ihre Entwürfe für das Kunstgewerbe wichtigsten Meister waren der vielseitige Johannes Vredeman de Vries und Hans Collaert [Abb. 459, 460]. Peter Candid und Theodor de Bry, die nach Deutschland gingen, sind bereits genannt.

ENGLAND nahm die Renaissanceform nur sehr zögernd auf. Holbein blieb stets ein Fremder, der für den internationale Beziehungen pflegenden Hochadel und deutsche Kaufleute arbeitete, aber nicht vom englischen Volksempfinden getragen wurde. Er wurde erst später populär. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewann Hollands Einfluß eine bemerkenswerte Ausdehnung. □

In DÄNEMARK kam mit dem allgemeinen Vordringen des Deutschtums auch die Kunst in starke Abhängigkeit von Deutschland. Doch fand sie erst unter dem prachtliebenden Christian IV. [1577—1648] entschiedene Förderung und Pflege und bei dem Bau von Rosenborg und Frederiksborg größere Aufgaben. □

2. SCHREINERARBEITEN □

Auf dem Gebiete der Schreinerarbeiten nimmt die Ausstattung des Zimmers einen wichtigen Platz ein. Die Zimmer waren im allgemeinen nicht groß, die Fenster und Türen klein und die Decke niedrig. Nicht bloß aus Stilgefühl, sondern wegen des rauhen Klimas und der unzureichenden Heizverhältnisse. Die Armen

wärmten sich mit Vorliebe am Herd, ja schliefen dort. Die Wohlhabenden hatten zwar Kamine oder Öfen, aber beide genügten nicht. Deswegen suchte man das Eindringen der Kälte durch Wandteppiche und Holztäfelungen zu verhindern. Diese bedeuteten damals also beide keineswegs einen bloßen Zimmerschmuck, sondern dienten in erster Linie praktischen Aufgaben, die allerdings häufig genug in künstlerischem Sinne gelöst wurden. □

Die Wände der Wohnzimmer waren entweder bis zur Decke oder etwa bis zu zwei Drittel der Höhe mit Holz verkleidet. Die freigebliebenen Teile wurden weiß geputzt und mit Wandmalereien versehen oder mit Teppichen und gerahmten Ölgemälden behängt. Tapeten gab es noch nicht. Mit der Täfelung waren häufig Bänke fest verbunden. Nischen und Ecken benutzte man gern zu Schränken und Fächern, so daß die Zahl der Möbel wesentlich geringer war als heute. Die Decke bestand aus Holz, der Fußboden vielfach, aber nicht immer. □

Holztäfelungen sind in größerer Zahl erhalten. Daß dies meist die künstlerisch wertvollen und reichen sind, ist erklärlich, denn die einfachen, die nur ihren praktischen Zweck erfüllten, wurden weniger beachtet und geschont. Ein bekanntes Beispiel der letzten Art ist das Wohnzimmer im Dürerhaus zu Nürnberg.

Die gotischen Täfelungen haben ein ziemlich enges, fein profiliertes Rahmenwerk, dessen obere Felder gern mit durchbrochenen oder flachen Maß- und Blattwerkschnitzereien gefüllt sind, nur die reichen entlehnten ihre Motive der Architektur und endigen in Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen, oder in Baldachinen mit Figuren und Fialen. □

Die Renaissancetäfelung baut sich anders auf. Die Frührenaissance führte als wichtigstes Motiv den Rhythmus in der Teilung durch flache, weit gestellte Pilaster ein. Diese tragen ein in antikischer Manier gebildetes vorspringendes Gebälk, das dem Zimmer in beherrschender Weise eine Horizontale gibt und bald glatt durchläuft, bald den Pilastern entsprechend durch Verkröpfungen geteilt ist. Der Fries ist der bevorzugteste und oft der einzige Platz für Schnitzereien, die, wenn es nicht Triglyphen und Metopen mit Stierschädeln und Rosetten sind, fast immer aus Ranken bestehen. Diese ziehen sich je nach Art des Gebälks entweder ohne Unterbrechung hin oder sind, den Querfüllungen zwischen den Verkröpfungen entsprechend, in Einzelkompositionen geteilt, zu denen die Ornamentstiche der Kleinmeister mit besonderer Vorliebe benutzt wurden. Zwischen den Pilastern befinden sich oft flache arkadenartige Blendbögen. □

Wird die Täfelung zur Decke hochgeführt, so wiederholt sich über dem Gesims in kleineren Abmessungen eine ähnliche Teilung. Die Tür ist einflügelig und pflegt durch verstärkte Pilaster oder freistehende Säulen mit einem besonderen Gesims und giebelartigem Aufbau hervorgehoben zu werden. Der Gesamteindruck des Zimmers ist einfach und klar. Der Charakter der Fläche bleibt gewahrt. □

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts trat allmählich ein Wandel ein, hier schneller, dort langsamer, aber überall mit der Tendenz auf größeren Reichtum, zu dem das Rollwerk und die Maureske in Form von Schnitzereien und Intarsien herangezogen wurden. Zugleich änderte sich das Kompositionsprinzip des Ganzen. Der einzeln stehende Pilaster genügte nicht mehr, er wurde mit einem zweiten ver-

einigt und so gekuppelt zur Teilung benutzt oder auch durch freistehende Säulen, Karyatiden und Hermen ersetzt. Das Motiv des Rundbogens wurde reicher und plastischer ausgebildet, auch traten Nischen, Giebel, Bekrönungen und Gesimse an seine Stelle, so daß die Fülle der Formen oft weit über die wirkliche Steinarchitektur hinausging und Ende des Jahrhunderts zu einer völligen Auflösung der Fläche führte. Es entstand eine ähnliche Scheu vor der leeren Fläche wie zur Zeit der Spätgotik, aber mit dem sehr bemerkenswerten Unterschiede, daß sich bei dieser selbst in der stärksten Auflösung die innere Funktion der Einzelform und ihr Zusammenhang mit dem Ganzen nie verleugnete, während das Renaissancedetail wie draufgeklebt aussieht und ganze Teile, ohne die Nachbarschaft in Mitleidenschaft zu ziehen, abgelöst werden könnten. □

Den Reichtum der Gliederung steigerte man durch eingefügte Alabasterreliefs, Vergoldung, verschiedenfarbige Hölzer und vor allem durch Intarsiaarbeit. Diese hatte ihre Heimat in Oberitalien, wo sie in virtuoser Weise entwickelt wurde. Die italienischen Schreiner wagten sich bereits im 15. Jahrhundert an komplizierte Architektur- und Raumdarstellungen und studierten in bewußter Konkurrenz mit den Malern die Gesetze der Perspektive. Ihre Kunst drang durch die Schweiz und Tirol nach Süddeutschland und kam gegen Ende des Jahrhunderts auch nach Norddeutschland, hielt sich jedoch in ganz Deutschland bezüglich der perspektivischen Darstellungen in bescheideneren Grenzen. Im Ornamentalen aber entfalteten die deutschen Meister eine ähnliche Reichhaltigkeit der Motive und eine nicht minder bewundernswerte Geschicklichkeit. □

In Süddeutschland wurden bei allen Schreinerarbeiten die hellen und weichen Hölzer vorgezogen. Zu Füllungen nahm man mit besonderer Vorliebe schön gemaserte Sorten. In Norddeutschland fand bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus das Eichenholz fast ausschließlich Verwendung. Mit den Einlegearbeiten stellten sich auch die hellen Hölzer ein. Zu derselben Zeit erschien als kostbare Auflage überall das Ebenholz. □

Die Decke war in der gotischen Zeit gewölbt oder flach und zeigte bei dem ausgesprochenen Sinn für das Konstruktive ungescheut die nebeneinander liegenden langen Balken. Die Wölbung verschwand, die flache Decke hielt sich bis ins 17. Jahrhundert hinein, indem Balken und Zwischenräume in der Weise der Renaissance geschnitzt und bemalt wurden. Unter dem Einfluß Italiens wurde für das vornehme getäfelte Zimmer die Kassettendecke Mode. Zuerst erhielten die langen Felder zwischen den Balken Füllungen von Vierecken, Sechsecken oder Achtecken, die in der vertieften Mitte meist eine Rosette tragen. Die großen Balken gaben aber noch das Hauptmotiv und eine bestimmte Richtung. Mit der Zeit drängte das Prinzip der Renaissance zu Kompositionen, die in der Mitte des Raumes ihren Mittelpunkt hatten, um den sich symmetrisch die runden, ovalen und eckigen Feldern gruppierten. □

In der Sauberkeit der Arbeit stehen die deutschen Kassettendecken den Täfelungen kaum nach, hingen sie doch meist so niedrig, daß das Auge ihnen nahe war, während die italienischen oft schon durch die grobe Arbeit verraten, daß sie für einen hohen Raum berechnet sind. □



Abb. 461: Peter Flötner. Pilaster aus dem Hirschvogelsaal

Aus der Frührenaissance ist ein Saal im sogenannten Hirschvogelhause in Nürnberg von besonderer Bedeutung. Das Haus wurde im Jahre 1534 für die Patrizierfamilie Hirschvogel — eine andere als die, welcher der Radierer, Töpfer und Glasmaler Augustin Hirschvogel angehörte — im Stile der italienischen Frührenaissance als Anbau an ein älteres Vorderhaus errichtet. Es liegt jetzt in der Hirschelgasse, befand sich aber damals außerhalb der Stadtmauer im Garten- und Villengelände. Es ist zweistöckig und enthält nur zwei Säle von 15 × 6 m, von denen der obere einigermaßen gut erhalten ist. In einem quadratischen Anbau an der nördlichen Langseite befindet sich der sogenannte Kamin, als dessen Verfertiger der oben erwähnte Schreibmeister Neudörffer Peter Flötner nennt. Es rührt aber zweifellos das ganze Gebäude mit der Innendekoration von Flötner her. □

Die Wände des oberen Saales sind durch eine Täfelung in dem ungewöhnlichen Verhältnis fast gleicher Abschnitte geteilt. Die obere Fläche schmückten früher Gemälde oder Wandteppiche. Die Täfelung selbst ist in weiten Abständen durch flache Pilaster gegliedert, die ein glatt durchlaufendes Gesims mit breitem Fries aus Ranken und Palmetten tragen. Bei den Türen treten an die Stelle der Pilaster freistehende Säulen, denen entsprechend das Gesims vorspringt. Die Aufsätze mit den Obelisken und Cäsarenbüsten stammen aus dem Ende des Jahrhunderts, verändern also das ursprüngliche Bild. Immerhin bilden noch heute die langen Horizontalen des Deckengesimses und des Frieses mit den wenigen aus Pilastern und Säulen gebildeten Vertikalen die beherrschenden Linien. Sie sind aus dem neuen Geiste geboren. Ein völliges Einleben in die Renaissanceformen zeigen auch die phantasiereichen flach geschnitzten Handwerks-, Kriegs- und Jagdembleme an den Pilastern [Abb. 461 u. 462]. Ein beliebtes italienisches Motiv, tanzende und musizierende Putten, benutzte Flötner in meisterhafter Ausführung für den Sockel des steinernen Kamines, der durch Säulen, Gebälk und Rundbogen gegen den Saal abgeschlossen ist. □

Andere Schreinerarbeiten, die mit aller Wahrscheinlichkeit auf Flötner zurückgehen, sind die aus dem Imhoffschen Hause in Nürnberg stammende Tür, die sich jetzt im Standesamt des Rathauses befindet, und die Täfelungen im unteren Saale und Teile der Täfelung im oberen Saale des Tucherschen Schlößchen, das unweit des Hirschvogelsaales in der Hirschelgasse 1533 begonnen und 1544 vollendet wurde. Sie sind alle durch Klarheit des Aufbaues und gute Verhältnisse ausgezeichnet

und weckten, wie Flötners Holzschnitte, in Laien- und Handwerkerkreisen das Verständnis für die neue Manier. ☐

Das Motiv der gekuppelten Pilaster, das sich in der Täfelung des unteren Tucherschen Saales findet, ist bei einem Zimmer aus dem Schloß Höllrich in Franken aus den Jahren 1550—60, das 1883 ins Berliner Kunstgewerbe-Museum übertragen wurde, weiter entwickelt. Die kannelierten Pilaster sind mehr auseinandergerückt, aber durch ein gemeinsames Postament deutlich als zusammengehörig bezeichnet. In dem Zwischenraum, der schmaler ist als derjenige zwischen zwei Pilasterpaaren, wird in Einlegearbeit der Rundbogen der Hauptflächen wiederholt und damit der Keim zu Kompositionen gelegt, die später bei der Überfülle der Formen oft Unklarheiten erzeugen. Über dem einfachen, nur mit einem Zahnschnitt verzierten Gesims wiederholt sich in kleinerem Maßstabe genau dieselbe Teilung wie unten. Merkwürdigerweise steht aber diese Wiederholung in keinem rhythmischen Verhältnis zu dem unteren Getäfel oder zu den Balken der unmittelbar darüberliegenden Decke. Diese ist durch kräftige Unterzüge in quadratische Kassetten geteilt, in denen über Eck ein kleines Quadrat mit einem Wappen sitzt. Die des Durchganges wegen verlegte Tür ist mit prächtigen Intarsien bedeckt. ☐

Einer Täfelung im Hause des Herrn Weißbecker in Rothenburg ob der Tauber aus dem Jahre 1566 geben hohe kannelierte Säulen mit korinthischen Kapitälen, die ein kräftiges Gebälk mit Rankenwerkfries tragen, einen großzügigen Charakter. Auf den Rundbögen der Wandflächen ist der Fugenschnitt von Werksteinbauten nachgeahmt, ein Motiv, das damals aufkam und später sehr beliebt wurde. Die Flächen innerhalb der Rundbogen tragen Intarsien in maur esker Art. ☐

Der Gedanke, der dem Zimmer aus Schloß Höllrich zugrunde liegt, ist in einer Täfelung im Frauenhause zu Straßburg im Elsaß, das im Jahre 1585 vollendet wurde, wieder aufgenommen und besser verwertet. Hier entspricht der Aufbau des oberen Teiles ganz dem unteren, so daß der Raum trotz größter Einfachheit der Arbeit — Schnitzereien und Intarsien fehlen — einen hervorragend schönen und harmonischen Eindruck macht. — Eine reiche Täfelung aus dem späteren 16. Jahrhundert hat ein Eckzimmer im Schlosse Velthurns. Sie deckt etwa $^2/_3$ der Wandhöhe, während der Rest durch Gemälde eingenommen wird, die durch geschnitzte Karyatiden getrennt sind. Zwei dreiseitige Erker verleihen dem Zimmer einen besonderen Reiz, waren aber mit den übrigen Fenstern die Ursache, daß der Meister die an den anderen Wänden begonnene rhythmische Teilung in



Abb. 462: Peter Flötner. Pilaster aus dem Hirschvogelsaal



Abb. 463: Johann Kupper. Detail aus der Täfelung im Dom zu Münster. □

wesentlichen Linien unterbrach. Die niedrigen Arkadenbögen unter den Fenstern wirken neben den hohen an den Wänden unruhig und kleinlich. Freilich kommen das Wechseln des Maßstabes und das Durchschneiden und Durcheinandergreifen von übergeordneten und untergeordneten Kompositionselementen später bei einem Zimmer im Schloß Näfels in der Schweiz und einem anderen aus dem Seidenhofe in Zürich, das jetzt im Landesmuseum zu Zürich aufgestellt ist, besonders aber in dem Saale des Pellerhauses in Nürnberg noch wesentlich auffälliger vor. Dieses wurde 1605 erbaut. Die Herstellung der reichen Inneneinrichtung wird sich wohl noch einige Jahre hingezogen haben, so daß die erwähnte Täfelung nicht wesentlich früher als die beiden Schweizer Zimmer zu datieren ist. Sie bezeichnet in dem Wirrwarr der Formen den Höhepunkt und Abschluß in Süddeutschland und war in Nürnberg selbst und in Augsburg durch die Täfelungen in den neuen Rathäusern, die wir hier nicht mehr zu behandeln haben, schon überholt. □

In den Schweizer Zimmern findet sich häufig ein mit der Täfelung festverbundenes Büfett in Gestalt eines schrankartigen, zweitürigen Unterbaues, auf dem sich Stufen zum Aufstellen von Gebrauchs- und Schmuckgeschirr erheben. Von hier bis zum freistehenden Büfett ist nur ein Schritt. □

Eine der frühsten und reichsten Täfelungen Norddeutschlands befindet sich im Kapitelsaale des Domes in Münster i.W. Sie wurde 1544—1552 von Johann Kupper ganz und gar aus Eichenholz gearbeitet. Man mag im Schema des Aufbaues noch ein gewisses gotisches Gefühl erkennen — die Durchführung ist durchaus im Geiste der Frührenaissance. Das Hauptmotiv sind zwei lange Reihen von hochrechteckigen Feldern mit Wappen, die oben und unten durch gleich breite querrechteckige Felder mit Friesen begleitet werden. Die unteren bilden die Vorderseite einer Sitzbank. Die oberen sind, immer zu zweit, durch einen flachen Giebel mit fächerartiger Füllung und durchbrochenen Aufsätzen von Blattranken zusammengefaßt. Ähnliche Bekrönungen finden sich auch an der Täfelung in dem Friedens-



□ Abb. 464: Sitzungszimmer im Rathause zu Lüneburg. □

saal des Rathauses zu Münster und an anderen Stellen in Nordwestdeutschland. Die Wappen der oberen Reihe beziehen sich laut Unterschrift auf die derzeitigen Kapitelherren und füllen mit der reichen Helmzier das ganze Feld [Abb. 463]. Künstlerische Erfindung und technische Ausführung gehen Hand in Hand, sie zu dem Hervorragendsten zu machen, was auf dem Gebiete ornamentaler Schnitzereien existiert. Die Wappen der unteren Reihe scheinen lauter Phantasiewappen zu sein. Sie sitzen ohne Zier in einem Medaillon, das von Rankenwerk im Stile der Kleinmeister umgeben ist. Es liegt nahe, bei dieser Täfelung an einen direkten Einfluß Aldegrevers, der damals noch tätig war, zu denken. □

In den Jahren 1564—68 entstand die Täfelung im Sitzungszimmer im Rathause zu Lüneburg [Abb. 464]. Sie ist das Werk des Snitkers Gert Suttmeier. In einfacher Weise wechseln flache kannelierte Pilaster mit Rundbögen, die in den Ecken Löwenköpfe tragen. Darüber folgt ein verkröpftes Gesims mit zierlichen Blattwerkfriesen und frei heraus stehenden Köpfen. Obgleich also in den Motiven durchaus nichts Besonderes liegt, so ist dennoch diese Täfelung eine von den wenigen, bei denen der zugrunde gelegte Rhythmus klar zur Geltung kommt, da er in langer Folge und durch nichts Störendes unterbrochen wirkt. In ornamentaler Hinsicht ist bemerkenswert, daß weder Rollwerk noch Maureske vorhanden sind. Jenes findet sich erst an den prächtig geschnitzten Wangen der langen Bank und geht jedenfalls zum größten Teil auf Albert von Soest zurück, denselben Meister, der von 1568—84 die vier Türbekrönungen arbeitete. Diese zeigen in reicher dekorativer Umrahmung Reliefs mit Darstellungen aus der Bibel und der römischen Geschichte, die im Verein mit einer großen Zahl von einzeln angebrachten allegorischen Figuren den beratenden und Recht sprechenden Stadtvätern eine Ermahnung und ein Vorbild sein sollten und ein typisches Beispiel für den lehrhaften und moralisierenden Geist der Zeit sind. Die Arbeit zeugt von staunenswerter Ausdauer und Sorgfalt, aber von geringer künstlerischer Kraft. Wohl alle Reliefs und viele ornamentale Einzelheiten gehen auf fremde Vorbilder zurück und der Aufbau leidet unter einer gewissen Unklarheit und Überfülle der Formen. Immerhin

bilden die Umrahmungen als Ganzes treffliche Akzente für die Türen, die sich sonst in der Täfelung verloren hätten. Den Raum bis zur Decke füllen große gerahmte Ölgemälde von Daniel Frese. Sie sprechen uns in ihren komplizierten Allegorien wenig an, sind aber gleichzeitig mit den Schnitzereien entstanden und vervollständigen mit der gleichfalls ursprünglichen Balkendecke in seltener Weise das Gesamtbild eines an Ort und Stelle unverändert erhaltenen Renaissanceraumes. □

Das in den Jahren 1572—83, also fast gleichzeitig gearbeitete sogenannte Fredenhagensche Zimmer in Lübeck von Hans Drege steht nicht mehr an seinem alten Platze. Es befand sich früher in den Schüsselbuden in einem Hause, das gegen Ende des 17. Jahrhunderts dem um Lübeck hochverdienten Ratsherrn Thomas Fredenhagen gehörte. Dieses Mannes Name ist mit dem Zimmer in Verbindung geblieben, auch nachdem es im Jahre 1840 in das Haus der Kaufmannschaft übertragen worden war. — Die Täfelung ist wesentlich reicher als die in der Lüneburger Ratsstube. Kräftige Doppelsäulen in korinthischem Charakter tragen ein Zwischengesims; darüber folgen kleine Karyatiden und Hermen, die das Hauptgesims stützen und tiefliegende Alabasterreliefs mit biblischen Darstellungen trennen. In den Flächen zwischen den Säulen hängen zierliche kleine Wandepitaphien, die etwas unorganisch von Rundbögen in Werksteinschnittnachahmung umgeben sind. Zahlreiche figürliche Reliefs und Einzelfiguren sind in der Täfelung verteilt, aber übersichtlicher und flächenhafter als bei den Türen des Lüneburger Zimmers. In der Fülle des Kleinornaments, unter dem das Rollwerk durchaus das Übergewicht hat, macht sich bereits ein schlaffer Linienzug bemerkbar, der nicht mehr den Kreis, sondern die Elipse zur Grundlage hat und damit auf das barocke Empfinden und den sogenannten Ohrmuschelstil des 17. Jahrhunderts hinweist. □

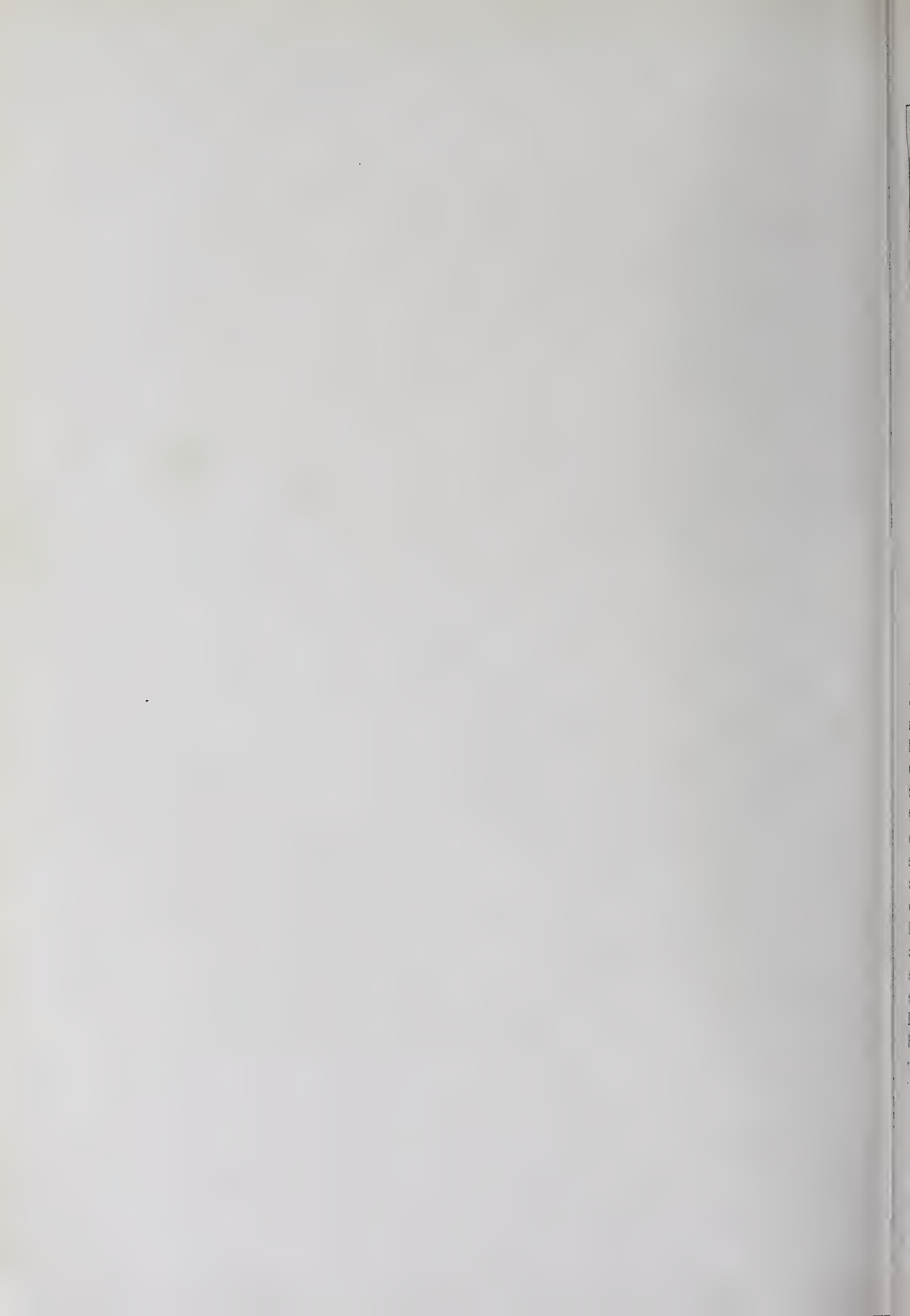
Die 15 Jahre später [1595] begonnene Kriegsstube in Lübeck ist eine Arbeit von Tönnies Evers d. J. [Abb. 465]. Sie wurde 1880—90 zwar unter genauer Anlehnung an das Vorhandene und Schadhafte, aber doch in weitergehender Weise restauriert. Das Figürliche fehlt nicht, spielt aber eine Nebenrolle, die architektonischen Glieder haben bei weitem das Übergewicht. Die mächtigen Säulen verleihen dem Ganzen einen großen Zug, trotzdem der unerhörte Reichtum der Formen und die Häufung der Motive das Auge stark auf das einzelne lenken und der Eindruck des Wirrwarrs durch Zusammensetzung aus farbigen Hölzern, durch reichliche Anwendung von Intarsien und ausgesägten Auflagen noch gesteigert wird. Wahrte die Täfelung in Fredenshagens Zimmer einigermaßen den Charakter der Fläche, so ist der hier völlig verschwunden. Weit vorspringende Podeste, freistehende Säulen, große und kleine Nischen, weit ausladende Bekrönungen mit übergreifenden Voluten, Friese und Wappen aus Alabaster wechseln miteinander ab. Alles ist aufgelöst in Vor und Zurück, in starke Kontraste von Licht, Schatten und Farben, in einer Weise, die eine weitere Steigerung nicht mehr zuließ und darin die Täfelung zu derjenigen im Pellerhause zu Nürnberg in Parallele setzt. □

Größere dekorative Holzarbeiten, die sich im Charakter den Täfelungen nähern, finden sich in großen Mengen in den Kirchen, den katholischen und den protestan-



CHORGESTÜHL IM KAPITELSAALE
DES DOMES ZU MAINZ · 1567—1580





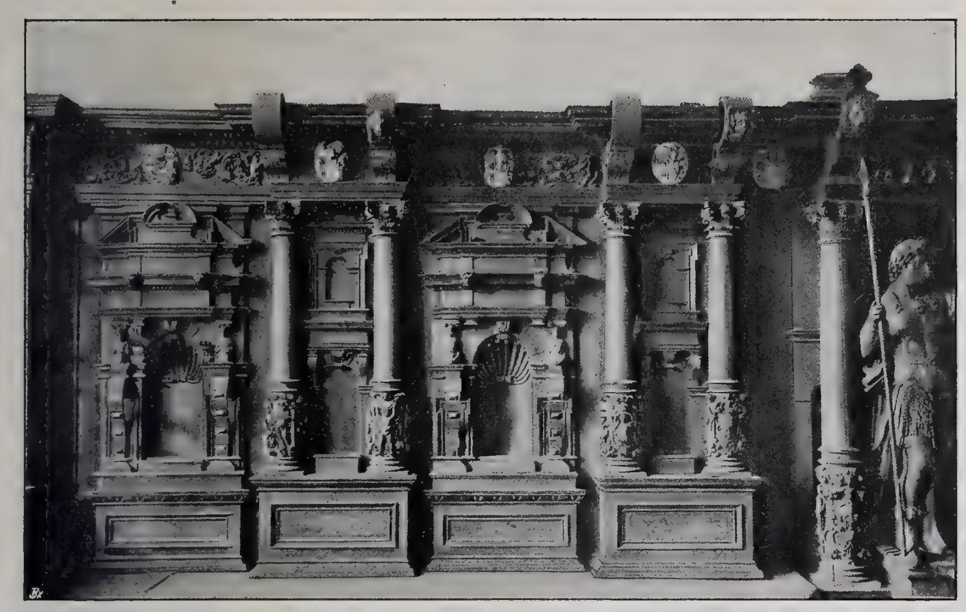


Abb. 465: Tönnies Evers d. J. Täfelung der Kriegsstube in Lübeck

tischen. Die Jahre der Kämpfe brachten allerdings nicht viel hervor, aber nach dem Augsburger Religionsfrieden setzte überall eine lebhafte Tätigkeit ein. Chor- und Kirchenstühle, Lettner, Kanzeln, Orgelverkleidung und Emporen gaben vielfach Gelegenheit, die gotischen Formen weiter zu bilden und neue Typen zu schaffen. Die Chorstühle der katholischen Kirchen blieben in den Hauptpunkten des Aufbaues und der Einrichtung wie früher. Berühmt ist das herrliche Gestühl in der sogenannten Kapitelstube des Domes in Mainz. Es stand früher in der ehemaligen St. Gangolphs Hofkirche, wohin es durch den Erzbischof Brendel von Homburg zwischen 1570—80 gestiftet war. Während der untere Teil durch Figuren und Grottesken, welche die Klappsitze sowie die niedrigen und hohen Armstützen tragen, reich belebt wird, ist die hohe Rückwand in wirksamen großen Architekturformen gehalten. Nur in dem Rollwerk an den Sockeln der flachen Pilaster stehen einige Putten, die eine Überleitung zu den Sitzen bilden [siehe Tafel]. Das Chorgestühl in der Hofkirche zu Innsbruck und im bayrischen Nationalmuseum in München, aus der Kirche zu Jettenstetten stammend, um nur einige Beispiele zu nennen, ist durch Arkadenbögen und flache Pilaster geteilt. Für die Laien hat die katholische Kirche kunstvolles Gestühl im allgemeinen wenig; wo es sich findet, sind es offene auf den Hauptaltar orientierte Bankreihen, die zum Sitzen und Knien eingerichtet sind und ein Kommen und Gehen gestatten. In der protestantischen Kirche beanspruchte die Geistlichkeit keine besonderen Plätze mehr. Ihr Platz war die Kanzel. Dagegen trat bei der Gemeinde bald das Bedürfnis nach festem Gestühl ein, das bei dem Sondergeist der bis ins 18. und 19. Jahrhundert fortlebenden Korporationen und Zünfte ein sehr buntes Gepräge erhielt. Freilich auch seinen Charakter. 'Wat ken kramer ist, de blief da buten oder ik schla em up de schnuten,' heißt es an



Abb. 466: Nürnberger Schrank. In der Art Peter Flötners. □ Germanisches Museum. □

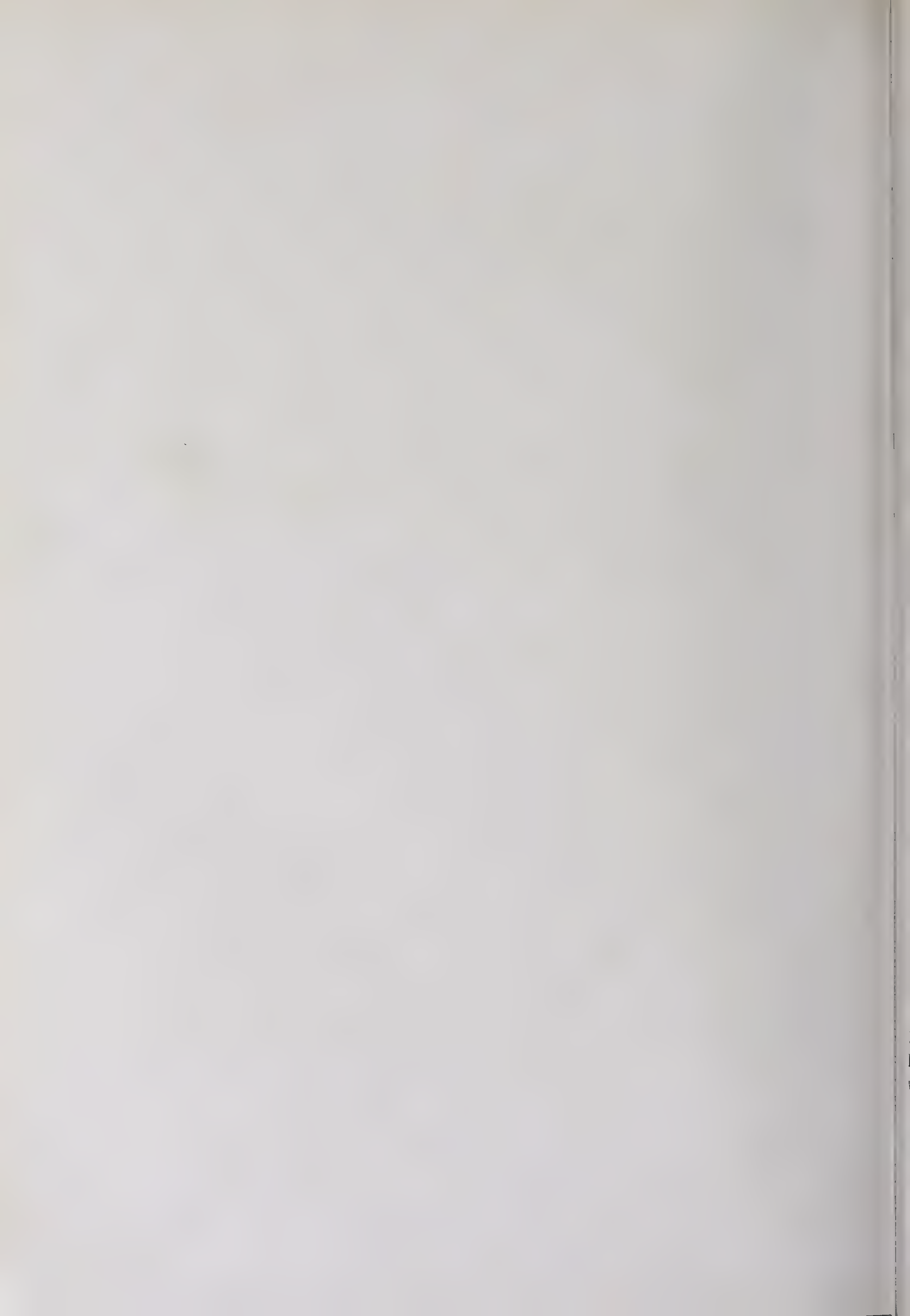
dem Krameramtsstuhl in der Nikolaikirche zu Stralsund. Die Stühle bestehen aus einem niedrigen Verschlag mit Türen und mit Sitzen in der Richtung auf die Kanzel. Besonders prächtige entstanden für die Bürgermeister, Senatoren und Kirchenvorsteher. Einer der bekanntesten ist der 1575 vollendete Senatsstuhl von Jochim Wernkes in der Marienkirche zu Lübeck. Ein merkwürdiges Stück in der Art der Levitensitze in der katholischen Kirche ist ein dreisitziger Stuhl von 1576 mit einem Baldachin auf Säulen in der Jacobikirche ebendort. Basel besitzt in dem 1598 datierten Häupterstuhl, früher im Münster jetzt im historischen Museum, ein hervorragendes Beispiel schöner und reicher Arbeit. Die Fürsten zogen überall verschlossene Emporensitze vor, wie z. B. im Stephansdom in Wien, in der Schloßkapelle zu Celle, im Dom zu Ratzeburg. Noch größere Aufgaben wurden den Meistern bei den Orgelverkleidungen gestellt. Eine der umfangreichsten und prächtigsten besitzt die Petrikirche in Lübeck. Sie wurde 1587—92 von Tönnies Evers d. J. gearbeitet, demselben Meister, von dem die Täfelung in der Kriegsstube herrührt. Die Fassade baut sich in zwei Stockwerken auf. Das untere besteht aus kleinen Pfeifen und einer Brüstung, das obere nur aus Pfeifen. Diese sind immer in kleine und große Bündel zusammengefaßt und turmartig bekrönt. Von dem Reichtum der Holzarbeit gibt die Abbildung [siehe Tafel] eines Seitenteiles der Brüstung eine Vorstellung. □

Schränke im Charakter der Frührenaissance sind in Süddeutschland verhältnismäßig selten. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt einen sehr schönen Schrank, der in der Ornamentik an Flötner erinnert [Abb. 466]. Er hat 4 Türen in einem breiten, kreuzweise geteilten Rahmenwerk, das auf den steigenden Flächen mit flach geschnitzten Vasen, Balustern und Ranken, auf den liegenden mit Blattwerk bedeckt ist. Das etwas schwächliche Gesims ist in architektonischer Weise mit Triglyphenfries und Stierschädeln ausgebildet. Die oberen Türfüllungen zeigen Grotesken, die unteren Vasen mit Ranken. Da aber die Rahmen der Türflügel glatt gelassen sind, behält der Schrank etwas Ruhiges und Klares. Der Oberteil eines süddeutschen, vielleicht Nürnberger Schrankes im Kunstgewerbe-Museum Berlin zeigt, wenn auch mit gewisser Befangenheit, in der Fassade bereits die Anwendung



ORGEL DER PETRIKIRCHE ZU
LÜBECK VON TÖNNIES EVERS D. J.





von Pilastern und bildet somit, trotz seiner Füllungsschnitzereien im Stile der Kleinmeister, den Übergang zu dem Typus, der nach 1550 in häufigen Exemplaren mit dem ganzen architektonischen Rüstzeug der Zeit einsetzt. Dieser besteht aus zwei aufeinandergesetzten Kasten, die bisweilen ganz gleich sind, manchmal sich durch die angewandten Säulenordnungen oder einen kleinen Wechsel im Detail unterscheiden. Um für Säulen, Pilaster und Nischen mehr Platz zu gewinnen, wurde der Rahmen auf Kosten der Türen oft unverhältnismäßig breit gearbeitet. Die Mittelsäule wurde niemals den Türen in Form einer Schlagleiste geopfert, sondern blieb fest verbunden. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als sich in Reaktion gegen die Überwucherung jeglichen Gerätes mit Kleinornamentik das Bestreben geltend machte, mit den Motiven sparsamer umzugehen und sie in einem größeren Maßstabe desto wirksamer zu verwenden, ließ man die Teilung in Ober- und Untergeschoß fallen und setzte vor die ganze Höhe des Schrankes unter Verstärkung des Hauptgesimses nur 2 oder 3 Säulen. Damit diese nicht gar zu groß würden, erhöhte man den Unterbau und nutzte ihn zu Schubladen aus. □



Abb. 467: Norddeutscher Schrank. Ende des 16. Jahrh.
□ Thaulow-Museum in Kiel □

Die Intarsiaarbeit fand bei den süddeutschen Möbeln ungleich reichlicher Verwendung als bei den Täfelungen und füllte selbt die kleinsten Flächen. □

Am Niederrhein und in Norddeutschland hielt sich bis gegen die Mitte des Jahrhunderts der aus der Gotik stammende Stollenschrank. Was die Renaissance umgestaltete, beschränkte sich im Wesentlichen auf den Schmuck der Füllungen und die vorderen Stützen. Alte Möbel sind überhaupt sehr starken Änderungen und Ausbesserungen unterworfen, aber der Stollenschrank hat besonders gelitten. Es gibt wenig intakte Exemplare, restaurierte oder ganz neue hingegen häufig, weil er als dankbares Dekorationsstück überall begehrt ist. □

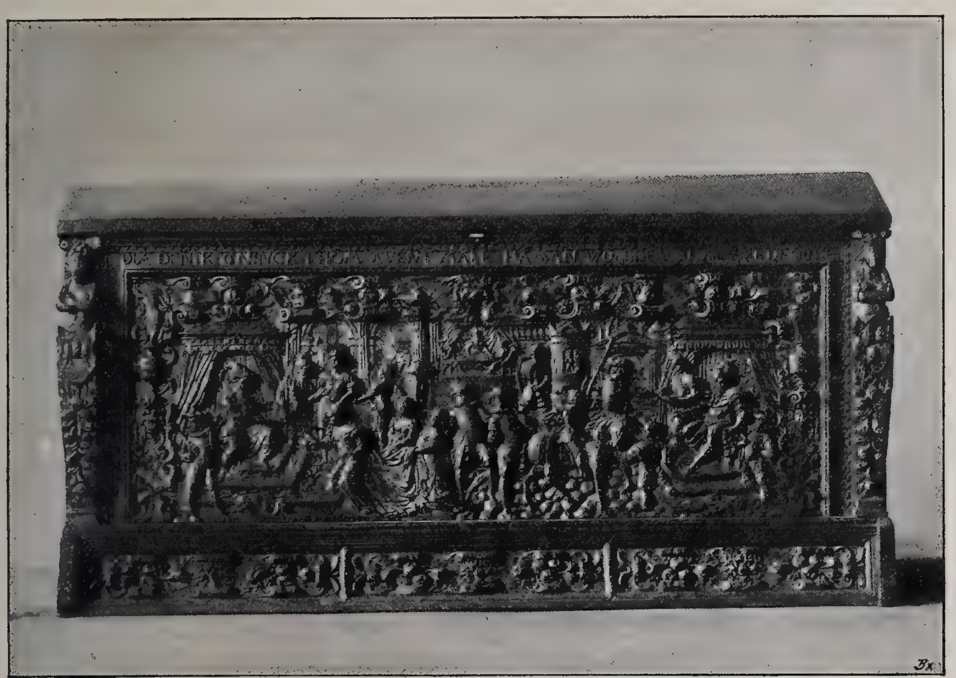
Bis ins 17. Jahrhundert hinein blieb der Typus des vieltürigen gotischen Schrankes im Gebrauch, nur die Ornamentik paßte sich dem Zeitgeschmack an. Einer der bedeutendsten Schränke aus der Frühzeit ist der 1544 datierte aus dem Rathaus zu Buxtehude, jetzt im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, der zur Aufbewahrung von Urkunden und Papieren bestimmt war. Er erinnert in dem Fehlen



Abb. 468: Süddeutsche Truhe. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts

jeglicher Profilierung und Teilung an den Seiten noch an die älteren, die vielfach in die Wände eingelassen waren. Der Aufbau ist dreigeschossig. Das Rahmenwerk bildet oben und unten je drei quadratische Felder, in der Mitte aber ein querrechteckiges zwischen zwei hochrechteckigen. Alle Felder haben Türen, nur das rechteckige Mittelfeld hat eine Klappe, die für die ganze Gruppe charakteristisch ist. Sie ist oft größer als bei dem Buxtehuder Schrank, ja nimmt wohl gar die ganze Breite ein. Die Schnitzereien an den Stücken der Frührenaissance beschränken sich durchweg auf die Füllungen und bestehen fast regelmäßig aus einem Medaillon mit einem Kopf in Relief oder in freier Arbeit, um den Blätter, Ranken und Spiralen mit sparsamen Grotesken in der Art der Kleinmeister verteilt sind. In Westfalen hielt sich daneben, einer langen Tradition folgend, das Familienwappen, das wir schon in der Kupperschen Täfelung im Kapitelsaal zu Münster als wichtigstes Füllungsmotiv sahen. In der Spätrenaissance gewann in Niederdeutschland die Figurenschnitzerei die Oberhand. Indem man vor das Rahmenwerk allegorische Gestalten, Hermen und Karyatiden, in die Füllungen Reliefs mit Darstellungen aus der biblischen und römischen Geschichte setzte, löste sich die Vorderseite des Schrankes auf in ein malerisches Spiel von weichen kleinen Licht- und Schattenflächen und erzeugte einen Effekt, der demselben künstlerischen Grundgefühl entsprang wie die Überwucherung des süddeutschen Möbels mit Architekturformen [Abb. 467].

Während der Schrank seinen Platz meist auf dem Vorplatz oder der Diele hatte, pflegte die Truhe im Zimmer zu stehen. Sie behielt bis ins spätere 17. Jahrhundert hinein ihre Bedeutung als Aufbewahrungsort für Kleider und Stoffe und



□ Abb. 469: Norddeutsche Truhe. Ende des 16. Jahrhunderts. Germanisches Museum, Nürnberg □

hatte häufig auch kleine eingebaute Fächer für andere Gegenstände. Es wurde fast nur die Vorderseite verziert. Da diese keine Türen hatte, verlangte die Dekoration weniger Rücksichten als beim Schrank, unterschied sich aber sowohl im Süden wie im Norden sonst wenig von diesem. Besonders eine süddeutsche Truhe sieht bisweilen nicht anders aus als ein halber Schrank [Abb. 468]. In Norddeutschland bestand die Vorderseite im Mittelalter aus einer Bretterwand, die durch Schnitzereien verziert war. In der Renaissance fanden sich auch hier Rahmen und Füllung ein, vielfach ohne die durchgehende Bildwand zu verdrängen [Abb. 469]. □

Vom Bett der Frührenaissance können wir uns aus Mangel an erhaltenem Material nur an der Hand von Abbildungen eine Vorstellung machen. Peter Flötner, der erste, der Möbel in Renaissanceformen im Ornamentstich behandelt, eilte seiner Zeit weit voraus und brachte einige wichtige Neuerungen. Der Bettkasten ruht bei ihm ohne Füße flach auf einem Sockel, und die Stufe in der Langseite, die bei der beträchtlichen Höhe des Bettkastens das Hereinsteigen erleichtern soll, ist in die Komposition des Ganzen hereinbezogen. Das Gehäuseartige des gotischen Bettes ist geschwunden, dagegen bringt Flötner Beispiele, an denen die Eckpfosten balusterartig verlängert sind, um den Baldachin und die Vorhänge zu tragen, auf die man nicht verzichten wollte. Diese Form findet sich, zum Teil in reich geschnitzten Exemplaren, in der Spätrenaissance und darüber hinaus recht häufig, nur mit dem Unterschied, daß der Bettkasten meist nicht auf dem Boden, sondern auf vier Füßen steht. Man liebte es auch, das Bett alkovenartig oder im Zusammenhang mit der Täfelung einzubauen. Das kommt im Süden und im Norden vor, scheint

aber in den nordwestdeutschen Küstenländern und in den Niederlanden am beliebtesten gewesen zu sein. Weit bekannt ist der Pesel des Marcus Swyn [gest. 1585], ursprünglich in Lehe bei Lunden in Norderdithmarschen, jetzt im Museum zu Meldorf. Andere Beispiele späterer Zeit im Ryksmuseum in Amsterdam. □

Auch die in ausgesprochenen Renaissanceformen erhaltenen Stühle, Lehnstühle, Sessel und Schemel stammen meist erst aus den späteren Jahrzehnten des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Der zusammenklappbare Faltstuhl des Mittelalters, der vielleicht in Italien dem Kriegs- und Lagerleben seine Entstehung verdankt, wurde durch S-förmig geschweifte und durch Querhölzer verbundene Stollen in eine feste Form gebracht. Er erhielt Arm und Rückenlehnen und ward so zum Sessel. Das Kissen legte man lose darauf. Auch bei dem Stuhl und dem Lehnsessel mit geraden Stollen fehlen die Querstreben nicht, da die Zargen nicht stark genug hergestellt wurden, um die Verbände genügend zu versichern. Die Streben waren oft brettartig und ebenso wie die zwischen den hochgeführten Stollen angebrachte breite Rückenlehne mit Schnitzereien versehen. Aus Italien scheint auch der Stuhl aus Brettfüßen und Brettlehne Eingang gefunden zu haben.

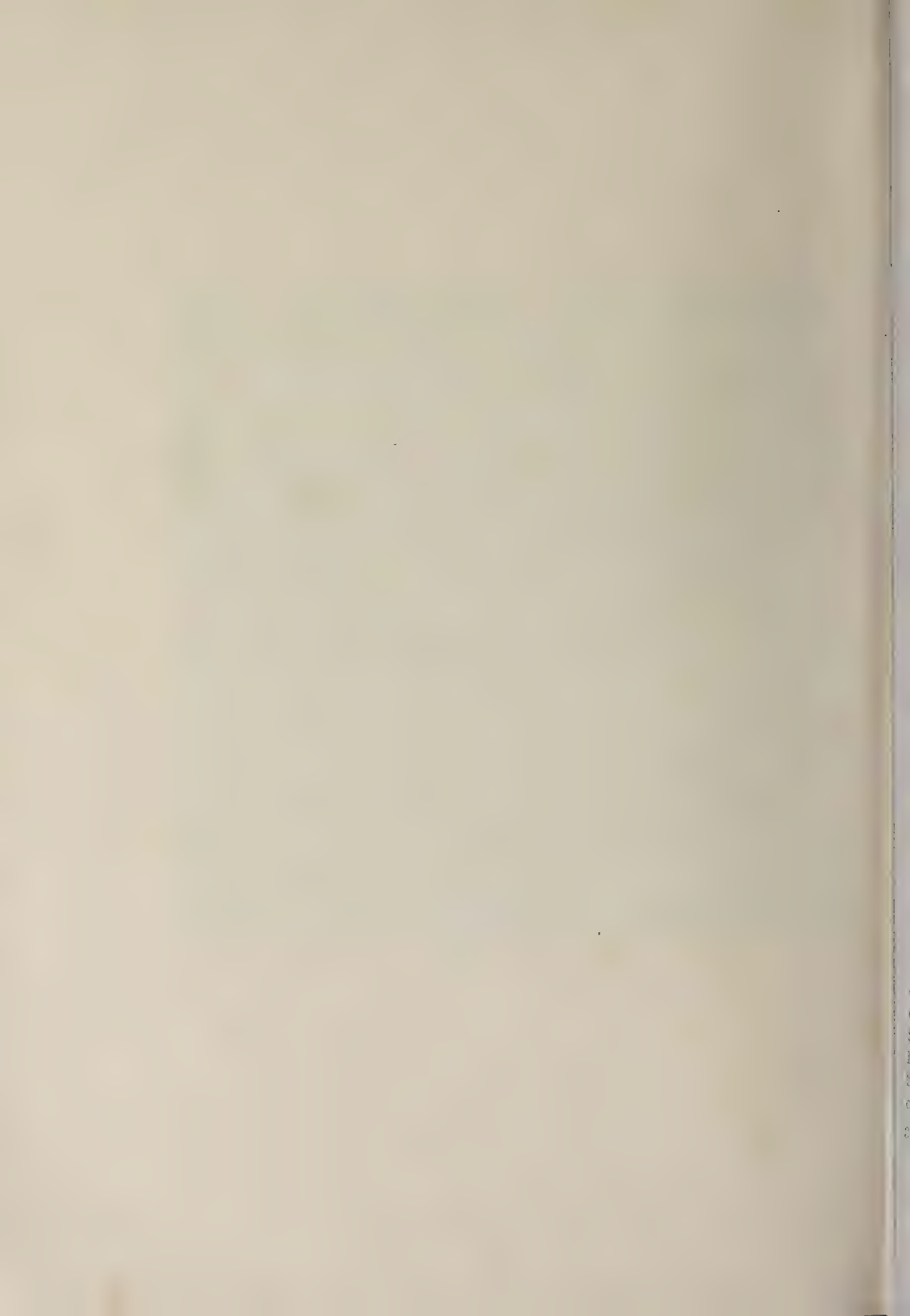
Der Tisch behielt, von einigen Ausnahmestücken abgesehen, bis nach der Mitte des Jahrhunderts die altgewohnten Formen. Dann verbreitete sich vorzugsweise der in den Niederlanden unter dem Einfluß des Vredeman de Vries entstandene Typus mit schweren Balusterfüßen. Nur die Platte machte man schon vorher häufiger zum Träger künstlerischen Schmuckes. In der Galerie zu Kassel ist eine vom Jahre 1533 mit astrologischen und allegorischen Malereien bedeckt. Sie stammt ebenso wie eine andere mit humorvollen Genreszenen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum in Berlin, wahrscheinlich aus der Schweiz. In Zürich selbst ist eine allerdings stark restaurierte, die als Jugendwerk Holbeins d. J. gilt. Im Louvre befindet sich ein Tisch, dessen Platte 1534 von Hans Sebald Beham für den Kardinal Erzbischof Albrecht von Mainz mit Darstellungen aus der Geschichte des David und der Bathseba bemalt wurde. Auch Tische mit steinernen Platten und Reliefverzierungen kommen vor. Das Museum in Darmstadt besitzt z. B. einen von 1561, der in der Mitte das Wappen des Mainzer Domherrn Johann Heinrich von Walbrun, rundherum 16 kleinere Wappen und in den Ecken Medaillons mit Halbfiguren der Fides, Caritas, Spes und Temperantia enthält. □

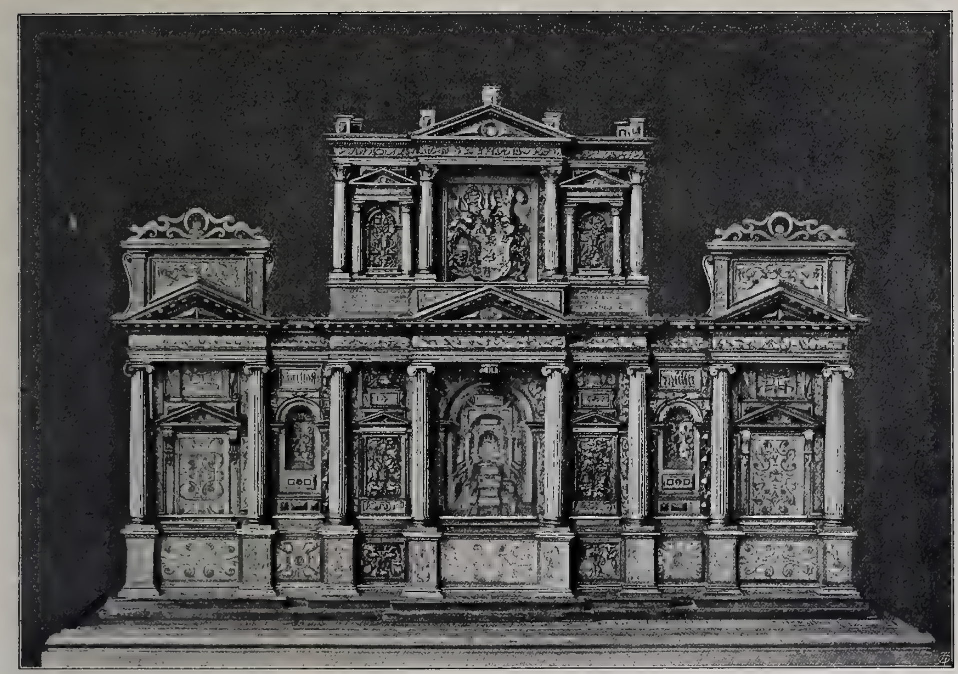
Unter den Kleingeräten wurde oft auf die Lese- und Schreibpulte und die beliebten Spielbretter künstlerische Arbeit verwendet. Die Schreibpulte standen lose auf einem Tisch und waren nicht größer als ein aufgeklapptes großes Buch. Beim Schreiben konnte nicht der Unterarm, sondern nur die Hand gestützt werden. Auf dem Dürerschen Kupferstich des Hieronymus im Gehäus und des Erasmus von Rotterdam sind zwei ganz einfache Pulte dargestellt. Außerordentlich reich hingegen ist ein in feinster und saube rster Arbeit ausgeführtes Pult im Kunstgewerbe-Museum in Berlin [Abb. 470]. Die Schreibfläche mußte natürlich glatt und flach sein und ist deshalb mit Intarsien verziert. Der Rückwand aber hat eine reich gegliederte italienische Palastfassade zum Vorbild gedient. Die ebenen Flächen sind auch hier auf das Zierlichste mit Intarsien oder mit Flachschnitzereien gefüllt. Die Bedeutung dieses Stückes liegt aber nicht allein in der bewundernswerten Aus-



FRANZ KELS · AUSSENSEITE EINES SPIELBRETTES · WIEN, HOFMUSEUM







□ Abb. 470: Christoph Müller. Schreibpult. 1555. Berlin, Kunstgewerbe-Museum □

führung, sondern ebenso sehr in der bei Schreinerarbeiten seltenen Datierung und Bezeichnung. Eine ausführliche Inschrift sagt: 'Zu Sundershausen hat mich gemacht — in der Schwarzburgschen Herrschaft — ein Tischergesel Christoffel Müller genannt — Bobenhausen ist sein Vaterland. 1555.' Weitere beglaubigte Arbeiten Müllers sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Es mag jedoch darauf aufmerksam gemacht sein, daß die Intarsien an der Tür des Zimmers aus Schloß Höllrich in Zeichnung und Ausführung eine auffallende Verwandtschaft mit denen auf dem Schreibpult haben. □

Unter den Spielbrettern bildet das 1537 von Hans Kels zu Kaufbeuren für Ferdinand I. gefertigte ein wahres Prachtwerk der Feinarbeit. Es befindet sich jetzt mit mehreren anderen aus späterer Zeit im Hofmuseum in Wien [siehe Tafel]. □

In den NIEDERLANDEN sind aus der Zeit der Frührenaissance zwei große Werke der Holzarbeit von hervorragender Bedeutung, nämlich der Kamin im alten Schöffensaal des Justizpalastes zu Brügge und das Chorgestühl der großen Kirche zu Dordrecht. Der Schöffensaal in Brügge ist der Überrest des durch eine Feuersbrunst zugrunde gegangenen alten Rathauses. Der berühmte Kamin nimmt fast die ganze eine Wand ein. Der untere Teil besteht aus schwarzem Marmor und einem Alabasterfries aus vier Teilen mit Darstellungen aus der Geschichte der Susanna; der obere Teil ist aus Eichenholz geschnitzt. Der Entwurf stammt von Lancelot Blondeel, die Ausführung von Guyot de Beaugrant aus den Jahren 1529 bis 1531. Das war dicht nach der Schlacht bei Pavia und dem Frieden zu Cambrai, der Flandern endlich die Unabhängigkeit von Frankreich brachte. Zur Erinnerung

daran mag das Werk beschlossen und Karl V. zum Mittelpunkt gemacht sein. Er steht in fast lebensgroßer Figur mit erhobenem Schwert vor einem Thronsessel, umgeben von einer bunten Menge von Wappen. Links von ihm sind seine väterlichen Großeltern Maximilian von Österreich und Maria von Burgund, rechts seine mütterlichen Großeltern Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien aufgestellt. Der Reichtum der Komposition und die Vorzüglichkeit der Ausführung wetteifern miteinander, aber es herrscht im Ganzen eine entschiedene Unklarheit und Unruhe. Des Ornaments ist zu viel, es sitzt vor allem nicht immer an den richtigen Stellen und läßt die Hauptlinien des Aufbaues nicht genügend zur Wirkung kommen. Das ist eine ungewöhnliche Erscheinung, denn die sichere Unterordnung des Ornamentes unter die konstruktiven Formen ist selbst gegen Ende des Jahrhunderts eine charakteristische Eigenschaft der niederländischen Kunst. Schon das zwischen 1538—1541 entstandene prächtige Chorgestühl in der Großen Kirche zu Dordrecht, eine Arbeit von Jan Terwen Aertz aus Amsterdam, hat nicht die Fehler des Kamins. Es nimmt in einigen Reliefs gleichfalls auf Karl V., nämlich auf seinen Einzug in Dordrecht Bezug. In den Ornamentfüllungen herrscht das dreilappige gestielte Blatt in ähnlicher Weise wie in den Rheinlanden und Norddeutschland vor. Mit diesem Gestühl ist trotz der späteren Entstehung augenscheinlich die große Kanzel mit dem hohen turmartigen Schalldeckel in der Kathedrale zu Herzogenbusch verwandt, die bald nach dem zweiten Bildersturm [1566] gemacht sein muß. Sie steckt noch stark in der Frührenaissance, zeigt aber hier und da schon Mischformen. Zeitlich schließt sich an die Dordrechter Chorstühle eine der vortrefflichsten niederländischen Holzarbeiten, der Doppelsitz für die Vorsitzenden der Schöffen im Rathause zu Kampen an, den der Stadtschreinermeister Vrederich zwischen 1543—1546 herstellte. Gut zehn Jahre später entstanden die bereits mit Rollwerk und Ebenholzeinlagen versehenen Schöffenstühle von Peter van Dulcken im Rathause zu Nymwegen. □

Den Abschluß der Renaissanceschnitzereien größeren Stiles bilden die Chorstühle in den Kathedralen zu Ypern und dem diesem nahe gelegenen Wallfahrtsorte Furnes. Die zu Ypern sind als 1598 vollendete Arbeiten des C. van Hovecke und Urbain Taillebert beglaubigt. Sie übertreffen an Eigenart der Erfindung, an Reichtum und Mannigfaltigkeit des ganzen Formenapparates der Spätrenaissance alles Ähnliche, verlieren sich aber dennoch nicht in ein Durcheinander von Haupt- und Nebenwerten. Es liegt in der klaren Disposition und in dem weisen Maßhalten in Bezug auf Schmuck und Beiwerk die Ursache der werbenden Kraft der niederländischen Kunst zu einer Zeit, wo in den Nachbarländern durch ein Außerachtlassen dieser Punkte entschiedene Stockungen eingetreten waren. Die Chorstühle zu St. Walpurgis zu Furnes stammen wohl von denselben Meistern, sind aber künstlerisch und technisch weniger gut. □

Bei der Täfelung herrschte in der Frühzeit die Teilung in einfache, rechteckige Felder mit glatten Füllungen vor. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde in die Füllung mit Vorliebe ein kleiner rechteckiger Rahmen gesetzt, der kreuzweise mit dem Rande verbunden wird. Dieses Motiv kehrt auch auf Schränken und Truhen unzählige Male wieder. □

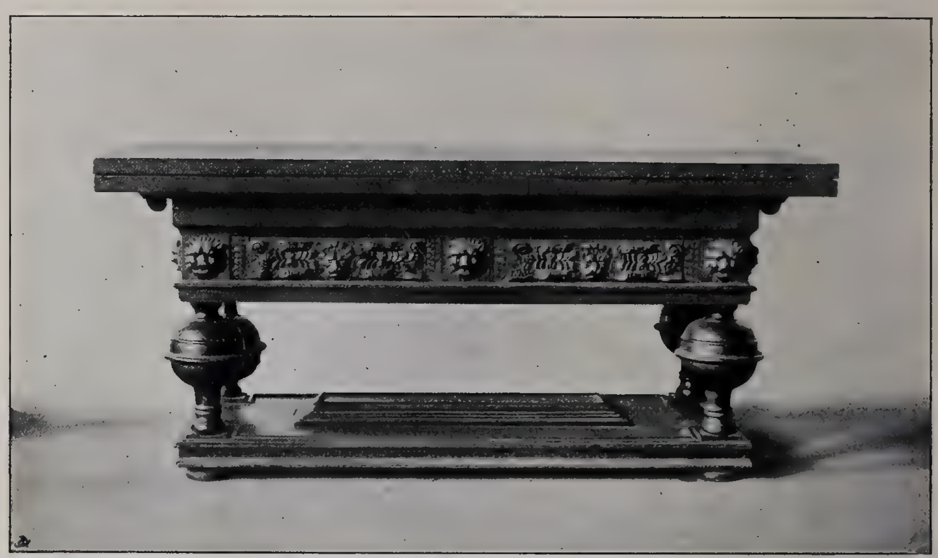
Der verbreitetste Typus des niederländischen Schrankes ist viergeteilt [Abb. 471]. Er hat unten zwei hochrechteckige, oben zwei annähernd quadratische Türen, die bald kreuzweise, bald senkrecht oder horizontal weitergeteilt sind. Eine andere Form, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch in Norddeutschland Mode ward und sich das 17. Jahrhundert hindurch hielt, ist der sogenannte Überbau- oder Büffetschrank. Er besteht aus zwei Teilen. Der untere hat zwei Türen, über denen ein wulstartiges Gesims vorspringt, das gewöhnlich zwei cachierte Schubladen birgt. Bei dem oberen Teil ist der Kasten wesentlich kleiner, aber das kräftige Kranzgesims, das durch zwei Karyatiden oder Säulen getragen



Abb. 471: Niederländischer Schrank. 1540. Berlin, Kunstgewerbe-Museum

wird, hat wieder die gleiche Größe wie der Unterbau. Die freie Platte benutzte man zum Aufstellen von Schau- und Trinkgeräten. Die Rahmen der Türen sind stets einfach profiliert und nicht wie bei den süddeutschen Schränken hinter Säulen, Pilastern, Giebel und Nischen verborgen. Der Stollenschrank der Spätrenaissance blieb stets klein und zierlich. Er hat auf vier runden Füßen, die durch Querstege verbunden sind, einen hochrechteckigen Kasten mit zwei Türen. Der Tisch hatte hohe Zargen, die noch Raum für niedrige Friese boten, und fast ausnahmslos wiederkehrend, vier schwere gedrehte balusterartige Füße, die entweder durch Stege oder aber auch, wie die Abb. 472 zeigt, durch eine feste Platte verbunden waren. Charakteristische Ornamentmotive sind, außer den überall gebräuchlichen, an Säulen und Pilastern die langen Kannelüren, besonders aber an Querteilungen die pfeifenartig zu Friesen gereihten, kurzen Kannelüren. Die Umdrehung dieses Motives ist der nicht minder häufige, aufgesetzte Rundstab, der wie der aufgesetzte Knopf oder die abgeschrägte aufgeleimte Leiste aus Ebenholz gemacht wird. Auch andere einfache geometrische Elemente waren beliebt und bewahrten in Verbindung mit den bereits genannten Eigenschaften die Niederländer vor manchen Auswüchsen, denen die Deutschen und Franzosen nicht entgingen. □

FRANKREICH besitzt in dem Gestühl der Abteikirche zu St. Denis ein glänzendes Beispiel von Frührenaissanceschnitzerei. Freilich gilt das nur für die Füllungen der Sitze und der hohen Rückwand; das Gerüst und die Seitenwangen sind noch in reinster Gotik gehalten und stammen von einem anderen Meister. Die Füllungen der Sitze haben ornamentale Schnitzereien in eleganter, lockerer Zeichnung



□ Abb. 472: Niederländischer Tisch. Ende des 16. Jahrhunderts. Nürnberg, Germanisches Museum □

und ganz flachem, weichem Relief — zwei Eigenschaften, die sie in charakteristischer Weise von der gedrängten und tiefgründigen deutschen Weise unterscheiden. Die untere Reihe der Rückwand bilden in starker Anlehnung an Oberitalien perspektivische Innenarchitekturen mit einzelnen Heiligenfiguren in Intarsiaarbeit. Die obere Reihe ist mit der Darstellung oder Marter eines Heiligen in kräftiger Reliefschnitzerei gefüllt. Die Figuren sind kompositionell nicht sehr glücklich in einen Triumphbogen gesetzt, so daß mit der gotisch gehaltenen Hauptteilung eine doppelte architektonische Umrahmung entsteht. Für sich betrachtet zeigen diese Reliefs, vorzugsweise nach der ornamentalen Seite, eine gewisse quellende Üppigkeit, die bei allem Reichtum geschmackvoll wirkt. □

Unter den Schränken kommt in den nordöstlichen Provinzen eine Form vor, die mit dem niederrheinischen Stollenschrank eng verwandt ist, nur daß der Aufbau nicht so streng eingehalten wird. Es finden sich Beispiele mit zwei Kästen übereinander. In der Bourgogne ging die Entwicklung später in der Weise weiter, daß an die Stelle der Stollen hermen- und karyatidenartige Träger traten, die eine starke Platte mit Schubladen tragen. Die offene Rückseite des Unterbaues ist mit geschnitzten Füllungen verkleidet. Auf der Platte erhebt sich, bisweilen ein wenig einspringend, der zweitürige Schrank. Diese Art sieht auf den ersten Blick neu aus, enthält aber im Grunde an Neuem nichts als eine Betonung des Renaissanceempfindens durch stärkere Horizontalen und eine andere Ornamentik, die freilich die Gesamterscheinung ins Schwerfällige und Massige gewendet hat. □

Eine sehr zierliche Schrankart verbreitete sich in Lyon und Umgegend. Es ist ein Unterbau mit zwei hochrechteckigen Türen und einem kleineren Oberbau ähnlicher Art mit giebelförmigem Abschluß. Schnitzereien fehlen ganz, der Reiz beruht allein auf den feinen, bündelförmigen Profilierungen. Eine ähnliche Grundform ist um die Mitte des Jahrhunderts in der Ile de France häufig, nur pflegte sie, viel-



SCHRANK · ILE DE FRANCE
UM 1550 · IN PRIVATBESITZ







□ Abb. 473: Tisch. Frankreich. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Privatbesitz □

leicht unter dem Einfluß des Hofes, reicher ansgestattet zu sein. Die charakteristischen flachen Relieffiguren auf den Türfüllungen gehen wohl in letzter Linie auf Goujon zurück. Vielleicht, daß auch die wirklichen oder gemalten Steineinlagen, die mit einiger Vergoldung der Figuren oder Ornamente oft einen prachtvollen Farbenton bilden, auf ihn hinweisen. Jedenfalls gehören diese Schränke in ihrer lebhaften und eleganten Durchbildung zu den schönsten Möbeln des Jahrhunderts [siehe Tafel]. Die Spätzeit bevorzugte bei den verschiedenen Schrankformen wulstige mit Schnitzerei bedeckte Profile und Gesimse, gehäufte Stützen und Pfeilervorlagen in Gestalt von phantastischen Figuren mit Voluten und Blattwerk und vollgepreßten Füllungen und wirkt dadurch überladen, wuchtig und schwer. Bei der Truhe, die verhältnismäßig leicht transportabel, auch als Reisekoffer diente, macht sich in den südöstlichen Provinzen in der klaren großzügigen Behandlung die Nähe Italiens bemerkbar. Es kommt auch die Form vor, deren Wände nicht einen einfachen viereckigen Kasten bilden, sondern aus einem gebauchten Mittelteil, Wulsten, Hohlkehlen, Stäben und Deckplatten bestehen, und durch Schnitzerei oder Einlegearbeit verziert sind. Im übrigen Frankreich pflegt die Vorderwand während der Frührenaissance durch verhältnismäßig enges Rahmenwerk mit Füllungen übersichtlich geteilt zu sein. Später wurde wie bei den Schränken ein mehr malerisches Bild angestrebt. Das Bett hat denselben Aufbau wie in Deutschland. In der Ornamentik machte es denselben Entwicklungsgang durch wie die übrigen Möbel.

Für die Verbreitung der späteren Möbelformen waren die Ornamentstiche des


Abb. 474: Thronsessel. Frankreich. Mitte des 16. Jahrh.
□ Pierpont Morgan. □

Ducerceau von Bedeutung. Er verarbeitete, ohne direkt zu kopieren, in phantasiereicher Weise italienische Eindrücke, hat auch fremde Entwürfe in seinen Verlag genommen und nach der Sitte der Zeit unter seinem Namen verbreitet. Eine besonders große Folge bildeten seine Tische. Daß sie Anklang fanden, beweisen die vielen erhaltenen Stücke [Abb. 473]. Der Hauptakzent ist auf die Stützen der Schmalseiten gelegt. Sie sind mit Vorliebe aus grotesken Figuren unter Beimischung von architektonischen Motiven gebildet und in der Längsrichtung durch eine Baluster- oder Säulenstellung verbunden. Dabei herrscht wie bei den übrigen Möbeln und wie in Deutschland eine offenkundige Abneigung gegen unverzierte Flächen. Zarge, Plattenrand, Fußleiste und Querhölzer, alles wird bedeckt mit Blattwerk, Palmetten, Band- und Gitterwerk.

Auch die Stuhlformen lehnen sich im Verlaufe des Jahrhunderts immer entschiedener an italienische Vorbilder an. Die Abbildung 474 zeigt einen thronartigen Sessel im Besitz von Pierpont Morgan mit kastenförmigem Sitz auf niedriger Stufe, kräftigen Armlehnen und hoher Rückwand. Daneben finden sich die verschiedensten Typen von Sesseln und Stühlen auf Stollenfüßen und Brettfüßen und verschiedenartiger Ausbildung der Rück- und Armlehnen. □

In England sind Holzarbeiten der Renaissance verhältnismäßig selten. Die reiche Frührenaissancedecke im Schlosse zu Hampton Court gilt als englische Arbeit, steht aber stark unter italienischem Einfluß. Eine Täfelung im South Kensington Museum weist durchaus auf Holland hin, anderes deutet wieder auf Frankreich und beweist, daß eine Verarbeitung der Renaissancekunst in nationalem Sinne sich noch in den Anfängen befand [siehe Tafel]. □

3. GOLD UND SILBER □

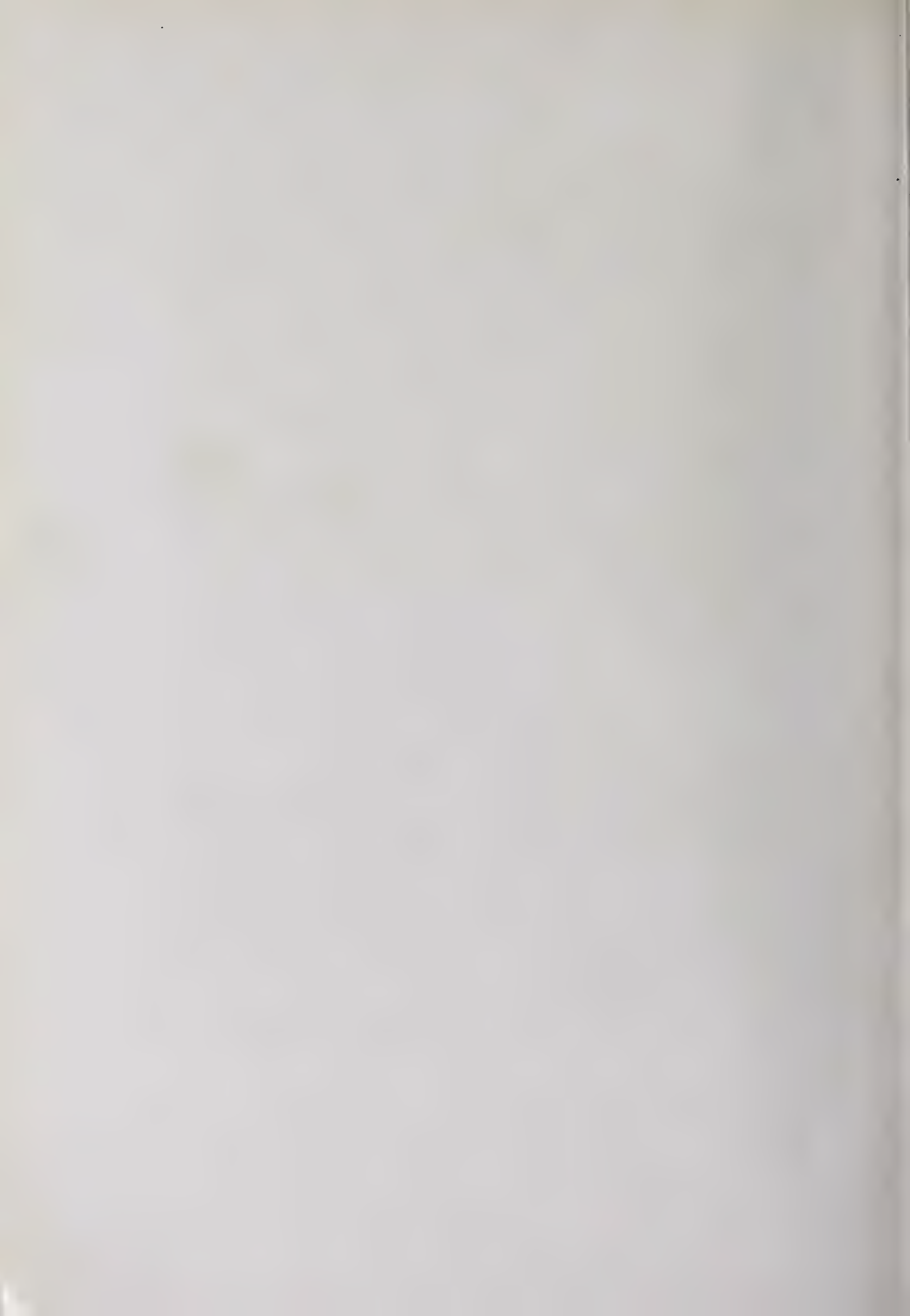
Ob über den deutschen Goldschmiedearbeiten ein besonders glückliches Geschick gewaltet hat, oder ob die Produktion eine so viel größere war, — jedenfalls übertrifft trotz der ungeheuren Verluste die Zahl der erhaltenen Stücke den Bestand der anderen Länder bei weitem und erregt noch heute unser Staunen. In der Kaiserlichen Schatzkammer und in den großen Sälen des Hofmuseums zu Wien, in der Königlichen Schatzkammer und in der Reichen Kapelle zu München, im Grünen Gewölbe in Dresden, im Kreml zu Moskau weiß man nicht, wohin man zuerst seine Augen lenken soll. An diesen Stellen ist das Wichtigste bewahrt, was



TÄFELUNG IN EICHENHOLZ. ENGLISCHE ARBEIT
IM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM ZU LONDON







sich im Besitz der Fürstenhäuser erhalten hat. Vieles andere, vorzugsweise aus bürgerlichem Besitz, ist in Museen gekommen. Das Germanische Museum in Nürnberg, das Kunstgewerbe-Museum in Berlin, das South Kensington Museum in London, der Louvre in Paris, der Palazzo Pitti in Florenz bergen reiche Schätze deutschen Silbers. Unzähliges ist in kleineren Kollektionen und Privatsammlungen zerstreut. Auch Amerika fängt schon an, das an sich zu reißen, was in den Handel kommt. Bei allen diesen Sammlungen liegt der Schwerpunkt in den Arbeiten der Renaissance. □



Abb. 475: Münzbecher. Lüneburger Arbeit von 1536
□ Berlin, Kunstgewerbe-Museum □

Während die Schreiner der großen Kunst verhältnismäßig langsam folgten, hielten die Goldschmiede gleichen Schritt, ja sie gehörten vielfach zu den führenden Meistern. Das traf bei dem Augsburger Goldschmied Georg Seld, von dem sich der bereits erwähnte Altar von 1492 in der Reichen Kapelle in München befindet, anscheinend nicht zu, aber sein Altar bleibt trotzdem eines der frühesten Beispiele der Renaissance in Deutschland. Denn daß die zierlichen Säulen und Rundbögen mit ihren romanischen Anklängen nicht etwa romanisch sein wollen, geht zweifellos aus dem Übrigen hervor. Der Faltenwurf der Heiligen, besonders der fünf mittleren, ist von einer Ruhe in der Zeichnung, die Dürer in denselben Jahren nicht hatte. Die nackten Putten, die Blumen, die aus Akanthuskelchen hervorwachsen, der Baldachin über der kleinen sitzenden Madonna, die Rosetten mit den durchbrochenen Ansatzstücken, der Blätterfries am Fuß, die Art, wie die kleinen Bogenfelder durch Figuren und Beiwerk gefüllt sind, — das alles ist durchaus im Sinne der italienischen Renaissance gemacht und stempelt den Altar zu einer Merkwürdigkeit seiner Zeit. Erst Jahrzehnte später, 1525, haben wir in dem Pokal, der 'von der löblichen Universität der kurfürstlichen Stadt Wittenberg als Brautgeschenk H. D. Martin Luther und seiner Frau Katharina von Bora verehrt' wurde und nach manchem Besitzwechsel 1801 in den Besitz der Universität Greifswald gekommen ist, wieder ein Beispiel vom Eindringen der Renaissanceformen. Der Pokal stammt gleichfalls aus Augsburg, das überhaupt fortschrittlich gesinnt ist. Die Gesamtauffassung ist eher gotisch als italienisch, aber an zwei wichtigen Stellen setzte das Neue ein, und es ist bemerkenswert, daß dies gerade die konstruktiv schwachen Punkte des gotischen Pokales waren, nämlich Schaft- und

Deckelansatz. Eine organische Verbindung zwischen Schaft und Becher hatte nämlich die Gotik nicht gefunden. Die beiden Teile wurden durch Klammern und Lot mechanisch verbunden und die Ansatzstellen gleichsam wie aus einem schlechten Gewissen heraus durch einen Kranz aus Blatt- und Krabbenwerk verdeckt. Bei dem Lutherbecher ist aber ein balusterförmiges, mit Akanthuslaub bedecktes Zwischenstück eingefügt [die drei Bügel sind eine Zutat aus späterer Zeit]. Der gotische Deckel ging ohne jede Einschnürung und ohne sichtbaren Rand in den Becher über, der Zusammenschluß war nur durch einen glatten Streifen mit einigen zarten Profilen ganz ungefähr angedeutet. Der Lutherbecher zeigt hingegen einen stark eingeschnürten hohen Hals und einen übergreifenden Deckelrand, der obendrein noch durch eine leichte Einkerbung und Riefelung betont ist. Am Gefäßkörper selbst bilden die großen oberen Buckel eine sofort in die Augen fallende Betonung des Horizontalen gegenüber den unteren, scharf eingeschnürten kleinen. Alles weist auf das Streben hin, die einzelnen Teile nicht mehr in der Senkrechten zusammen zu ziehen, sondern für sich zu behandeln und horizontal zu gliedern. Abermals zehn Jahre weiter ist das Ziel überall, im Süden und im Norden, erreicht und zu einem Typus in der Art der Altdorferschen Entwürfe geworden. — Der Frührenaissance-Pokal geht stark in die Breite. Die Einschnürung in der Cuppa-Mitte, die beim Greifswalder Lutherbecher im Vergleich zur Gotik schon zugenommen hatte, wird noch verschärft und damit fast zu einer Hohlkehle. Die Buckeln werden radial gestellt und haben öfter untereinander gar keine Fühlung mehr. Die Motive des Schaftes sind aus Baluster- und Vasenformen gemischt. Der Fuß ist flach und hat fast regelmäßig eine leichte Einschnürung. Der Deckel wiederholt die Profile des Fußes, der Deckelknauf aber die des Schaftes. Als Auflage ist breites lappiges Blattwerk beliebt. Als Flächenfüllung dienen in ausgedehnter Weise die Kleinmeisterornamente in Gravierung oder Treibarbeit.—Aus dem Jahre 1536 stammt der Münzpokal [Abb. 475] des Lüneburger Ratssilberschatzes, so genannt, weil in den Deckel goldene und silberne Münzen eingelassen sind. Er wurde von Johann Köhler dem Rate geschenkt. Ein Jahr später ist ein anderer großer Pokal datiert, den Ludolf von Dassel der Stadt Lüneburg verehrte, und in dieselben Jahre gehört ein dritter Pokal desselben Schatzes, den der Bürgermeister Conrad Lange stiftete. Diese Schenkungen waren innerhalb der Patrizier- und Bürgerfamilien wohl nur Ehrensache und beruhten auf einer langjährigen Tradition. Bei den in der Stadt verstorbenen Fremden nahmen die Überweisungen an den Rat hingegen die Form einer Erbschaftssteuer an. Nur auf diese Weise erklären sich die staunenswerten Mengen von Goldschmiedegeräten, die früher im Besitz der Städte waren. Das mittelgroße Lüneburg besaß um 1600 gegen 300 Stück, teils Schau- und Prunkgerät, teils einfaches Gebrauchsgeschirr. Dies verfiel in Zeiten der Not natürlich dem Einschmelzen zuerst, während von jenem 37, zum Teil einzigartige Stücke erhalten sind und bei weitem den größten geschlossenen Bestand aus bürgerlichem Besitz repräsentieren. Im Jahre 1874 kamen durch Ankauf des preußischen Staates 36 in das Berliner Kunstgewerbe-Museum, während ein Humpen des 17. Jahrhunderts in Lüneburg verblieb. — Bei dem 1536 datierten, ganz und gar aus Gold gearbeiteten Pokale der Nürnberger Patrizierfamilie Pfinzing, der sich jetzt im Germanischen Museum

befindet, ist die Cuppa zur Schale geworden [Abb. 476]. Die Arbeit ist die denkbar beste und der Eindruck durch den reichen Emailschmuck überaus prächtig. Auf dem Deckel sind die Porträtköpfe von Martin, Siegfried und Sigmund Pfinzing angebracht, im Innern ist der des Mainzer Präpositus Melchior Pfinzing. Der Pokal ist nicht gestempelt, aber die Familiennamen legen es nahe, Nürnberg als Ursprungsort anzunehmen. — Ein bisher weniger beachtetes Stück, gleichfalls aus dem Jahre 1536, ist der Pokal des Markgrafen Georg von Brandenburg-Kulmbach in der Schatzkammer zu München. Das Gefäß selbst ist aus einem länglichen Onyx gefertigt, Deckel, Schaft und Fuß aber sind aus Gold mit Email, Steinen und Perlen als Auflage. Die Feinheit der Arbeit wetteifert mit der des Pfinzingschen Pokales. — Das früheste bedeutende Beispiel eines anderen Typus ist der Schoßbecher des Lüneburger Schatzes. Fuß, Schaft und Deckel gleichen im wesentlichen den vorher genannten Stücken, aber das Gefäß selbst hat die Form eines hohen, glattwandigen, sich nach oben ein wenig erweiternden Bechers. Dieser sitzt in einer Blatthülle, die von drei am Schaft hochspringenden Löwen getragen wird — ein allerdings nur diesem Pokal eigentümliches Beiwerk. Er ist eine Lüneburger Arbeit um 1530 und trägt seinen Namen, weil er den Bürgern beim Steuerzahlen zu einem Trunk gereicht wurde. Eine Sitte, die wieder eingeführt werden sollte.



Abb. 476: Pokal der Familie Pfinzing. Gold mit Email 1536
□ Germanisches Museum, Nürnberg □

Zu derselben Zeit kam ein kleiner, nur 10—12 cm hoher Becher mit oder ohne Deckel auf ganz niedrigem Fuß in Aufnahme. Der Oberteil ist zylindrisch und häufig mit feinen Gravierungen versehen, der rund ablaufende Unterteil ist manchmal geriefelt und gebuckelt [Abb. 481]. Diese Becher wurden bisweilen satzweise gemacht und so ausgeführt, daß sie zur Aufbewahrung oder zum Mitnehmen auf die Reise ineinandergestellt werden konnten. Man nannte sie dann Haufebecher. Einen vollständigen Satz besitzen die Museen in Leipzig und in Cassel und die Reiche Kapelle in München. Einzelne Exemplare an verschiedenen Orten. □

Für die Schale der Frührenaissance ist wiederum der Lüneburger Schatz wichtig. Er enthält zwei ausgezeichnete, fast identische Exemplare [Abb. 477 u. 478] aus den Jahren 1530—1540. Fuß und Schaft sind wie beim Pokal behandelt. Die Platte



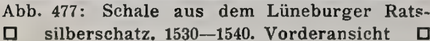


Abb. 477: Schale aus dem Lüneburger Ratssilberschatz. 1530—1540. Vorderansicht



Abb. 478: Schale aus dem Lüneburger Ratssilberschatz. 1530—1540. Seitenansicht

ist im Gegensatz zu der gotischen ganz flach und mit einem abgesetzten schmalen Rande versehen, der durch Porträtmedaillons und zierlich getriebene Blattranken geteilt wird. Die Mitte der Fläche bildet das Lüneburger Stadtwappen, umgeben von ähnlichem Rankenwerk. — Andere Schalen der Zeit stehen flach oder auf niedrigem Ringfuß auf dem Boden. Besondere Kostbarkeiten waren solche mit eingesetzten antiken Münzen. □

Kirchengerät ist infolge der religiösen und politischen Wirren seltener, es spielte auch im Ornamentstich keine Rolle. Daß es aber auf diesem Gebiet nicht so dürftig bestellt war, wie es heute nach dem erhaltenen Bestand den Anschein hat, beweist zum Beispiel das sogenannte Mainzer Heiligtumsbuch, das jetzt im Schlosse zu Aschaffenburg aufbewahrt wird. Es enthält auf 339 Pergamentblättern farbige Darstellungen der verschiedensten Reliquienbehälter, die der Kardinal Albrecht von Brandenburg [gest. 1545] anfangs in Halle und später, als dies lutherisch geworden war, in Mainz zusammengebracht hatte. Darin sind auch Frührenaissance-Arbeiten in großer Zahl vertreten. — Eines der wichtigsten erhaltenen Stücke, das noch eine erhöhte Bedeutung dadurch erhält, daß Flötner daran beteiligt ist, ist ein silbergetriebener Altar in der Jagellonenkapelle des Domes zu Krakau vom Jahre 1538. Er wurde von König Siegmund I. von Polen bei dem Nürnberger Goldschmied Melchior Bayr in Auftrag gegeben und trägt auch dessen Stempel. Neudörffer schreibt in seinen Nachrichten über Nürnberger Künstler: 'Dieser Bayr ist mit Treiben, Reißen in großen Werken von Silber zu machen, berühmt. Er machte dem König von Polen eine ganz silberne Altartafel. Zu solcher Tafel machte Peter Flötner die Patronen und Figuren aus Holz, aber Pankraz Labenwolf goß dieselben hölzernen Patronen von Messing. Über die messingnen Tafeln wurden die silbernen Platten eingesenkt und getrieben.' An der Richtigkeit dieser auch für die Arbeitsteilung interessanten Notiz braucht man nicht zu zweifeln. Denn daß von Flötners Art außer den allgemeinen Kompositionsprinzipien nicht viel an dem Altar zu finden ist, darf nicht verwundern. Schon beim Abformen und Gießen kann vom feineren Detail manches verloren gehen. Nun aber gar erst beim Treiben. Da liegt es völlig im Belieben des Goldschmiedes, wie weit er sich an die Modelle halten und wie

viel er der eigenen Phantasie und dem eigenen Geschmack Raum geben will. Von Melchior Bayr wissen wir sonst nichts. Pankraz Labenwolf ist derselbe, der das bekannte Gänsemännchen auf dem Brunnen des Gänsemarktes hinter der Frauenkirche in Nürnberg goß. □

Von Kleingeräten mögen zwei Kelche genannt sein. Der eine, im Kunstgewerbe-Museum in Prag, ist auf den Paßflächen des Fußes mit Kränzen, auf dem runden, fast kugelförmigen Knauf und der Unterseite der Cuppa mit zierlichem Laubwerk in Treibarbeit geschmückt und 1528 datiert. Das verleiht ihm eine erhöhte Bedeutung. Der andere, in der Marienkirche in Stendal, zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Größe und eine sechspässig ausgebuchtete Cuppa aus — beides Punkte, die seine Entstehung dicht nach der 1539 in Stendal eingeführten Reformation wahrscheinlich machen. Denn der von einer zahlreichen Gemeinde benutzte Kelch mußte natürlich größer sein als der von einem einzelnen Priester gebrauchte, und die Ausbuchtungen der Cuppa würden sich aus der größeren Sicherheit und Be-

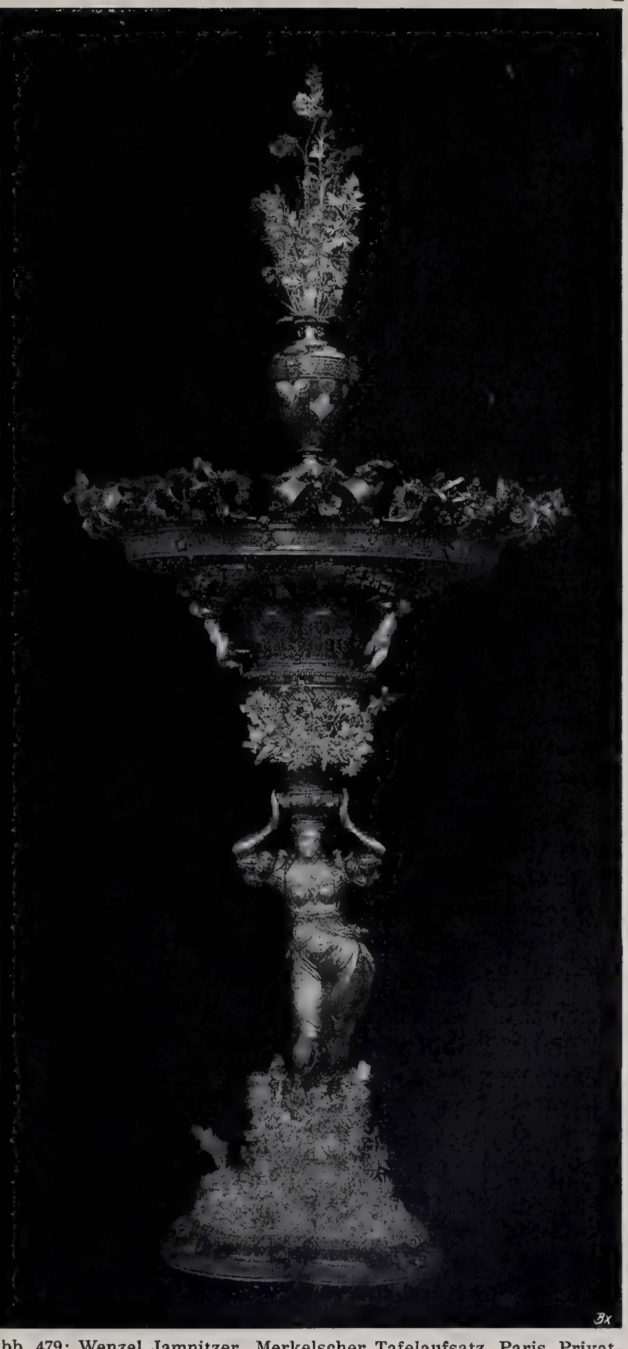


Abb. 479: Wenzel Jamnitzer, Merkelscher Tafelaufsatz. Paris, Privatbesitz

quemlichkeit beim Trinken, vielleicht auch aus hygienischen Gründen erklären. Der Fuß, der Knauf und die Kelchhülle sind mit getriebenem Kleinmeisterlaubwerk, die Flächen des sechspässigen Fußes mit Medaillonköpfen bedeckt. □

Die dreißiger Jahre wurden noch durch ein anderes Ereignis für die Goldschmiedekunst bedeutungsvoll. WENZEL JAMNITZER kam mit seinem jüngeren Bruder Albrecht von Wien nach Nürnberg und wurde dort 1534 zünftig. Er ist der bekannteste deutsche Goldschmied und war fast der einzige, dessen Namen niemals in Vergessenheit geraten ist. Gab es irgendwo eine gute alte Goldschmiedearbeit, so schrieb man sie entweder ihm oder Cellini zu. Jetzt wissen wir, daß kaum noch viel mehr als 20 beglaubigte Werke von Jamnitzer existieren. Das ist bei einem langen Leben von 77 Jahren — er war 1508 geboren und starb 1585 — sehr wenig. Obendrein weiß man nicht einmal, wie weit sie von ihm oder von seinem Bruder Albrecht gearbeitet sind. Neudörffer, der mit beiden persönlich befreundet war, also aus eigener Kenntnis urteilte, schreibt: 'Diese zwei Brüder sind auch in Erfindung der Kunst, auch in Verteilung ihrer gemachten Arbeit also einig, daß keiner das Seine von dem Anderen fordert, noch viel weniger das Wenigste oder das Meiste vor dem Anderen verbirgt.' 'Sie arbeiten beide', fährt er dann fort, 'von Gold und Silber, haben in der Perspektive und Maßwerk, einen großen Verstand, schneiden beide Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen. Sie schmelzen die schönsten Farben in Glas und haben das Silberätzen am höchsten gebracht. Was sie aber an Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorher nicht erhöret worden. Mir selber haben sie eine ganze silbernen Schnecken verehret, darum allerlei Blümlein und Kräutlein gegossen, welche Blättlein und Kräutlein also subtil und dünn sind, daß sie ein Anblasen wehig macht.' Mit diesen Worten hat Neudörffer nicht zu viel gesagt. Wir finden es durchaus an den mit Wenzels Zeichen versehenen Arbeiten bestätigt, müssen aber darauf verzichten, den Anteil Albrechts erkennen und absondern zu wollen. Was Wenzels Stempel trägt, muß uns also vorläufig als sein Werk gelten. Er war jedenfalls der Bedeutendere und Inhaber der Werkstatt. Wenn wir dann noch bedenken, daß er, wie jeder andere, häufig nach fremden Entwürfen arbeiten und sich nach den Wünschen seiner Auftraggeber richten mußte, so werden wir auch aus dem Grunde keine klar umrissene Künstlerpersönlichkeit suchen. □

Gleich das aller Wahrscheinlichkeit nach früheste erhaltene Werk, der um 1540 entstandene Ernestinische Willkomm im Museum zu Gotha, fällt auf, denn er hat den sonst in der Zeit nirgends mehr vorkommenden Typus der gotischen Maserholzbecher. Sonst ergriff Jamnitzer alles Moderne lebhaft. Der in dieser Hinsicht wichtigen, 1546 datierten Zeichnung von maureskem Ornament mit Umrollungen ist bereits gedacht, und der drei Jahre spätere 'Merkelsche Tafelaufsatz' [Abb. 479] ist ein weiterer Beweis dafür. Dieser 1 m hohe Aufsatz wurde 1549 für den Rat in Nürnberg angefertigt, kam im 18. Jahrhundert in den Besitz der Nürnberger Patrizierfamilie Merkel und wurde im 19. Jahrhundert an den Baron A. von Rothschild in Frankfurt a. M. verkauft. Er bildete das Hauptstück in dessen berühmter und kostbarer Sammlung von Goldschmiedegeräten, ist aber leider nach Paris gekommen, als



□ Abb. 480: Wenzel Jamnitzer. Kassette. München, Königliche Schatzkammer □

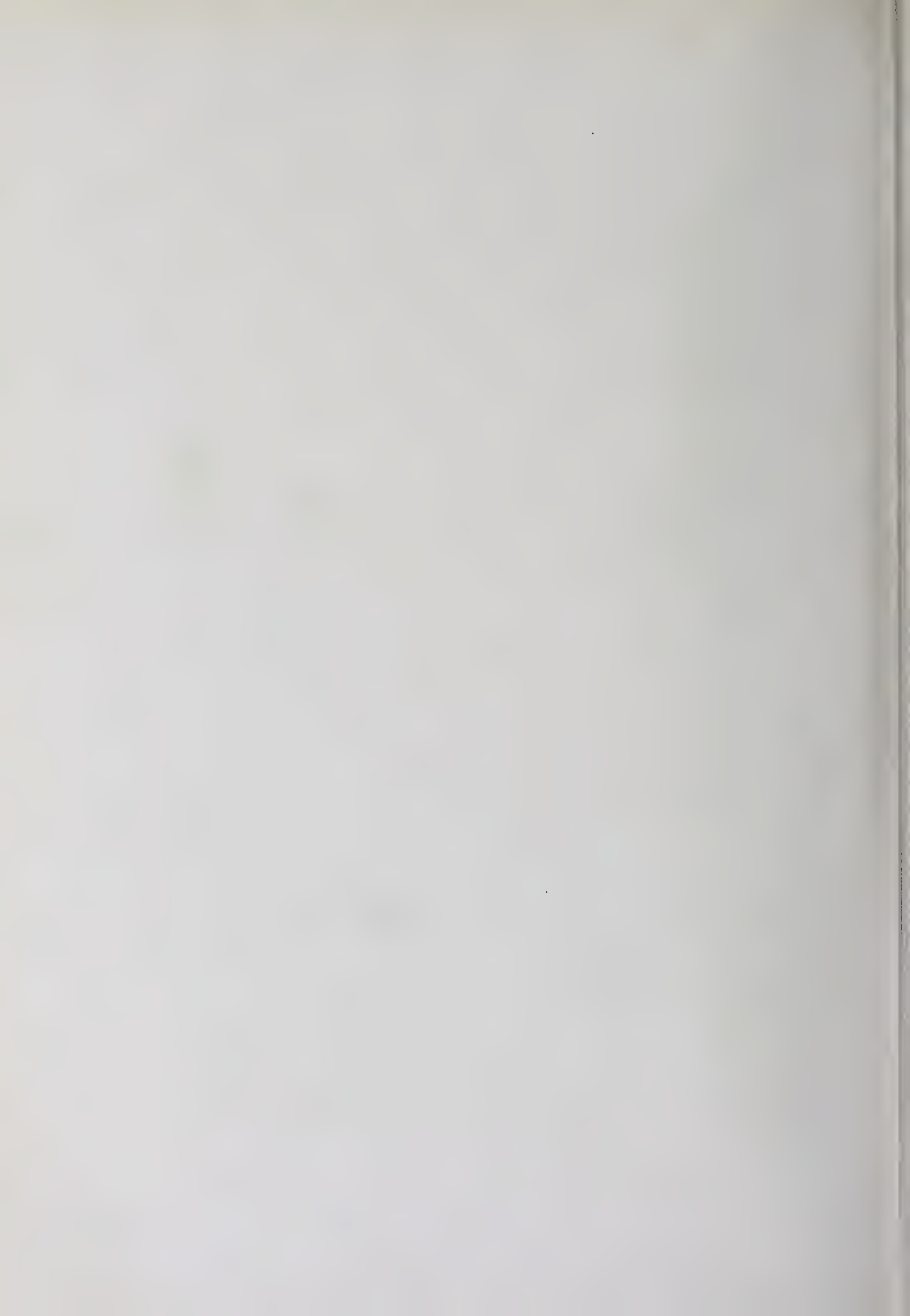
die Kunstschätze Rothschilds unter die Erben verteilt wurden. Der Aufsatz hat die Form einer flachen kreisrunden Schale, die von einer stehenden weiblichen Figur getragen wird. Inmitten der Schale erhebt sich eine Vase mit Blumen, Gräsern und Kräutern, die auch den Korb auf dem Kopfe der Figur füllen, und durch allerlei kleine Tiere belebt, ebenfalls den Sockel bedecken. Hier sehen wir, daß Neudörffer tatsächlich recht hat, wenn er sagt, ein Anblasen mache sie wehig. Über die künstlerische Wirkung kann man freilich streiten, wie denn überhaupt dies Werk ein charakteristisches Beispiel des Sich-nicht-genug-tun-könnens in Ornament und Schmuck und Künstlichkeit ist. Man wird bei der unendlichen Fülle des Details unruhig, sobald man versucht, ins Einzelne zu gehen. Mag man sich aber ästhetisch stellen, wie man will, formengeschichtlich ist der Aufsatz jedenfalls eines der wichtigsten Werke der Zeit. Er war bei seiner Entstehung von oben bis unten hoch modern. An Stelle des Schaftes eine Figur zu setzen, war wenigstens in Deutschland etwas Neues. Die Art, die Vase durch drei mit verschränkten Armen hockende, sirenenartige Figuren tragen zu lassen, ist zwar schon in den drei Satyrn am Schaft eines von A. Hirschvogel gestochenen Pokales von 1543 vorgebildet, geht außerdem auf Italien zurück, ist aber anscheinend von Jamnitzer zuerst ausgeführt. Später sind ähnlich gestellte Figuren am Schaft eines Pokales ein sehr beliebtes Motiv geworden. An der Vase und an besonders aufgesetzten Platten der Schale sind Mauresken in farbigem Schmelzwerk reichlich verwendet,

also nur ein Jahr, nachdem Flötners Maureskenbuch erschienen war. Rollwerk findet sich in der verschiedenartigsten Behandlung. So könnte schon dies eine Werk die angesehene Stellung, die Jamnitzer innerhalb und außerhalb des Kreises seiner Zunftgenossen hatte, vollauf rechtfertigen. Später folgen an größeren Arbeiten die schönen Schmuckkästen in der Schatzkammer in München [Abb. 480], und im Grünen Gewölbe in Dresden — letzterer mit der Datierung 1557 — und der große Pokal im Besitz des deutschen Kaisers, an kleineren Werken die Fassungen von Limogeskannen, Nautilusmuscheln, Achatgefäßen und Gläsern. Jamnitzer verwendet bei allen friesartig auftretenden Ornamenten gern Stempel, die nach seinem Tode in andere Hände übergegangen zu sein scheinen. Wir finden z. B. einen hübschen Fries mit Putten und Girlanden und einen Triglyphenfries mit Ochsenschädeln und Rosetten in genauester Übereinstimmung auch auf einer Kassette des Berliner Kunstgewerbe-Museums, die den Stempel eines Nürnberger Meisters Johann Straub trägt. Der Pokal des Kaisers ist dadurch bemerkenswert, daß er in allen Teilen gegossen ist. Er scheint um 1570 entstanden zu sein, aber der Schaft ist nicht vollständig, und der Reichtum des Schmuckes verwischt ein wenig die Klarheit der Gliederung, so daß die charakteristischen Eigenschaften des Pokals der Hochrenaissance besser an einem anderen, dem sogenannten hessischen Willkomm [siehe Tafel] besprochen werden. Dieser zeigt auf den ersten Blick einen anderen Charakter als der Pokal der Frührenaissance. Er ist ganz und gar aus abstrakten Formenelementen in alleiniger Rücksicht auf die Silhouette konstruiert. Es wechseln, scharfkantig an einanderstoßend, Wulste, Hohlkehlen und zylindrische Stücke. Typisch ist die große zylindrische Einschnürung des eigentlichen Bechers. Der Deckelrand springt weit vor. Außerdem ist die Höhe des Ganzen im Verhältnis zur Breite wieder bedeutend gewachsen. Buckel sind nur einzeln, nicht reihenweise, angebracht. Der Pokal ist eine Arbeit des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lencker. Eine Inschrift: 'Fürst Joachim Ernst von Anhalt hat vom Landgraven zu Hessen das Prunirn [ein Kartenspiel] gelernt und diesen Wilkumb zu lehrgeld bezahlt. Actum Cassel am neunzehnden Tag february Anno 1571' überliefert uns den Anlaß der Entstehung. Zu diesen Worten bilden die Reliefs an dem Pokal eine Illustration. Man sieht die beteiligten Personen auf einer Seite im Gespräch um einen Tisch sitzen, auf der anderen Karten spielen. Zu den bekanntesten Pokalen ähnlicher Art gehören der etwas frühere, 1567 datierte Erbschenkenbecher, der von Kaiser Maximilian II. dem Erbschenken von Limpurg gestiftet wurde und jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg bewahrt wird; der Kurfürstenbecher des Lüneburger Schatzes, so benannt nach den Figuren der sieben Kurfürsten an der Einschnürung, und der sogenannte Landschadenbund im Landesmuseum in Graz. Wie dieser zu dem Namen gekommen ist, konnte bisher nicht festgestellt werden. Man weiß nur, daß er Augsburger Arbeit ist und im Jahre 1602 von Erzherzog Ferdinand dem Herzogtum Steiermark geschenkt wurde. Er ist aber allem Anscheine nach in denselben Jahren wie die anderen entstanden. Dabei ist er, von einigen ungefügen, Mannshöhe messenden Pokalen im Kreml zu Moskau abgesehen, nicht bloß der größte — er mißt über 1 m —, sondern auch der bestkomponierte und durch reichen transluziden Emailschmuck der farbenprächtigste von allen. □



DER HESSISCHE WILLKOMM · ARBEIT DES NÜRNBERGER GOLDSCHMIEDES ELIAS LENCKER, 1571





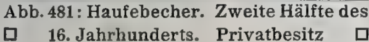


Abb. 481: Haufebecher. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Privatbesitz


Abb. 482: Humpen. Wien, Hofmuseum. Mit Gravierungen nach H. S. Beham

Die Form des Lüneburgers Schoßbechers nahm Virgil Solis in einem Ornamentstich von 1545 mit der Veränderung wieder auf, daß er um den unteren Becheransatz einen Wulst legte. Er bezweckte damit eine Bereicherung der Silhouette und gab der Horizontale des oberen Randes ein Gegengewicht, freilich auf Kosten der Schlankheit, aber die lag nicht im Geschmack der Zeit. Auf diesen oder einen verwandten Stich geht eins der schönsten Stücke der Münchener Schatzkammer zurück. Es ist der massivgoldene, überaus reiche, im Mittelteil blau und weiß emaillierte Becher mit den Initialen Herzog Albrechts von Bayern und der Jahreszahl 1562 [Abb. 487]. Er erhält dadurch, daß die Art der Ornamentik und der Arbeit eine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem später erwähnten, großen, emaillierten Goldpokal von Hans Reimer verrät, ein erhöhtes Interesse. Gegen Ende des Jahrhunderts ließ man den Wulst wieder fort und setzte den Gefäßboden rechtwinklig und scharf gegen die Wandung und ohne bedeutsames, überleitendes Zwischenglied auf den Schaft. Eins der besten Beispiele dieser sehr häufigen Art ist der Pokal der Bankmetzger in Augsburg, jetzt im Nationalmuseum in München. Ein anderer im Besitz der Stadt Torgau ist durch seine Größe und die farbige Bemalung bemerkenswert.

Eine sanftere Überleitung zum Schaft und einen glockenförmigen Fuß, der um 1600 Mode wird, hat der 1604 datierte kleine, auf das Feinste ziselierte Becher der Goldschmiedeinnung in Frankfurt a. M. Außer zwei mythologischen Szenen befinden sich auf der Wandung zwei Darstellungen aus dem Goldschmiedehandwerk. Die eine zeigt die Werkstatt eines Goldschmiedes, die andere enthält einen Pokal, ein Gürtelgehänge und einen Gürtel, wahrscheinlich die von der Frankfurter Zunft verlangten Meisterstücke. Eine Inschrift nimmt auf den heiligen Eligius, den Schutzpatron der Goldschmiede, und auf die Bestimmung des Bechers als Trinkgerät Bezug, indem sie, ähnlich wie bei dem großen Pokal mit dem Stammbaum Christi im Lüneburger Schatz, zur Mäßigkeit ermahnt. Dieser Gruppe ist ein kleiner, eiförmiger Deckelbecher des Nürnberger Goldschmiedes Hans Petzold [1551—1633] verwandt. Eine im Boden eingelassene Porträtmedaille mit der Um-

schrift: 'Georgen Roemer Anno 1580' könnte das Jahr der Entstehung angeben. Fast mehr als die Sorgfalt der Arbeit fällt die diskrete Unterordnung der reichen Details unter die einfache und schöne Hauptform auf, eine Erscheinung, die an anderen, wahrscheinlich späteren Arbeiten dieses nach Wenzel Jamnitzer am meisten genannten Meisters nicht in gleichem Maße zu finden ist. □

Die bisher genannten Trinkgeräte eigneten sich wegen ihrer Größe meistens nicht zum Gebrauch für eine einzelne Person. Hierfür kam, indem die kleinen Becher auf niedrigem Fuß, die Haufebecher, gegen Ende des Jahrhunderts allmählich verschwanden, immer mehr der Humpen in Aufnahme [Abb. 482]. Die Form ist bekannt. Er steht breit und flach auf dem Boden, verjüngt sich nach oben ein wenig, hat einen flachen Klappdeckel und einen kräftigen Griff, der mit dem Deckelscharnier zu einer bequemen Auflage des Daumens verbunden ist. Einer der frühesten Entwürfe, wenn nicht der früheste, stammt von Flötner. Ob er jemals ausgeführt wurde, ist unbekannt. Jedenfalls wird der Humpen erst in späteren Jahrzehnten häufiger. □

Von ihm unterscheidet sich eine beliebte Form der Kanne fast nur durch die doppelte Höhe. In Norddeutschland wurde die zylindrische Wandung anscheinend vorgezogen und in dem Exemplar im großherzoglichen Schloß zu Schwerin, Lüneburger Arbeit von 1590, in prächtigster Weise ausgebildet [Abb. 483]. Ein anderer Typus hatte in gotischer Zeit die Form, die in allerreichster Weise die Goslarer Bergmannskanne, einfacher viele Zinnkannen und Darstellungen auf Gemälden und Stichen zeigen. Charakteristisch sind der kleine, fast kugelförmige, tiefsitzende Körper und der hohe und weite Hals. Der Einfluß Italiens führte zu einer neuen Form, deren Körper groß und eiförmig ist und gleichmäßig zwischen einem scharf eingezogenen Fuß und Hals sitzt. Der Ausguß ist schnabelförmig, der Griff fragezeichen- oder S-förmig geschweift. Alles ist auf gute Verhältnisse und eine klare Silhouettenwirkung hin komponiert. Die Abbildung 484 zeigt ein einfaches Stück vom Ende des 16. Jahrhunderts, aus dem kleinen Silberschatz der Stadt Emden, aber es gibt andere aus früherer Zeit, die zum Teil im Übermaß mit figürlichen Reliefs und Ornamenten bedeckt sind. Die Pseudorenaissance des 19. Jahrhunderts bemächtigte sich zu Dekorationszwecken grade dieser letzten in ermüdender Weise, so daß wir geneigt sind, auch den guten Originalen eine gewisse Kälte und Mißachtung entgegen zu bringen. Zu diesen Kannen gehören fast regelmäßig große Schüsseln, deren Mittelteil so gearbeitet ist, daß der Fuß der Kanne darauf paßt. Sie dienten, wenn sie nicht lediglich Prunkgerät vorstellten, nach dem Essen zum Waschen der Hände, was wegen des noch beschränkten Gebrauches von Messer und Gabel notwendiger war als heute, wurden aber in denselben Formen, nur mit einigen biblischen Darstellungen versehen, auch zu kirchlichen Zwecken benutzt. Die große Schüssel des Lüneburger Schatzes wurde 1566 von dem Bürgermeister Hieronymus Witzendorp gestiftet. Sie enthält in der Mitte Wappen von Lüneburger Familien und auf dem Rande Reliefdarstellungen aus der römischen Geschichte mit erklärenden Beischriften. Bei Schüsseln in Dresden und München ist die ringförmige Fläche um den Mittelspiegel zu vielfigurigen getriebenen Szenen benutzt, die ein hohes künstlerisches und technisches Können voraussetzen. Beides konnte



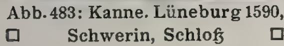


Abb. 483: Kanne. Lüneburg 1590, Schwerin, Schloß



Abb. 484: Kanne. Emden. Um 1600



Abb. 485: Akleibecher. Nürnberg. Ende des 16. Jahrh.

sich auch bei den kleinen Schalen auf hohem Fuß zeigen, die bisweilen in ganzen Folgen hergestellt wurden und gewöhnlich eine figürliche Komposition oder eine Landschaft mit Staffage enthalten. Zwei hervorragend schöne Schalen, die immer besonders gepriesen wurden, weil sie Arbeiten von Cellini sein sollten, aber tatsächlich gut deutsche sind, besitzt der Louvre in Paris. Die eine enthält auf der Innenseite ein Relief mit der Darstellung der Minerva und den sieben freien Künsten, auf der Außenseite vier kleinere Reliefs in reicher Umrahmung von Grotesken und Putten; die andere ein Relief mit der Schmiede des Vulkan. Jene wird von einem ornamental behandelten Schaft und Fuß, diese von einem Bacchus getragen, dessen Stellung fast genau dem David des Michelangelo in Florenz nachgebildet ist. Das ist nicht uninteressant, aber keineswegs ein Beweis, daß die Schale von einem Florentiner oder Italiener gearbeitet sein muß. Eine ganze Reihe ähnlicher Schalen von Augsburger Herkunft birgt die Schatzkammer des Palazzo Pitti in Florenz. Auch die Deckelschale, die in dem erwähnten Pfinzingschen Pokal und noch weiter zurück in dem Osnabrücker Kaiserbecher ihren Vorläufer hat, bleibt im späteren 16. Jahrhundert beliebt. Eine solche, Nürnberger Arbeit von Jonas Silber um 1589, besitzt das Kunstgewerbe-Museum Berlin. Sie ist inhaltlich wie formengeschichtlich interessant. Inhaltlich steckt sie voll von allegorischen und geschichtlichen Beziehungen: der dreipässige Fuß versinnbildlicht den Erdkörper, aus dem der Baum des Paradieses mit Adam, Eva und der Schlange herauswächst und in seiner Krone das himmlische Jerusalem in Gestalt einer gotischen Burg trägt. Die Schale selbst zeigt außen in flachem Relief den Kaiser, die sieben Kurfürsten und die 97 Wappen der Reichsstände, auf dem Deckel den Himmel mit allen Sternbildern und darüber auf zwei gekreuzten Bügeln die Figur Christi. Innen sieht man die Karte von Europa in Gestalt einer Jungfrau, im Deckel die zwölf Ahnen deutscher Nation, die nach Flötnerschen Plaketten gefertigt sind. Überall sind noch Reste alter Bemalung mit Lackfarben sichtbar. Diese traten an die Stelle des solideren, aber technisch schwieriger zu behandelnden Emails und belehren uns darüber, daß



□ Abb. 486: Pokal von Hans Petzoldt □

das Aussehen vieler Stücke ursprünglich wesentlich farbiger war als heute. Formengeschichtlich fallen an der Schale der unsymmetrische dreipässige Fuß und der als knorriger Stamm mit einer Burg in gotischer Architektur gebildete Schaft auf. Das ist kein Einzelfall. Mehrere Pokale von Hans Petzoldt und die Akleibecher zeigen dasselbe offenkundige Zurückgehen auf die Gotik, das früher schon im allgemeinen Zusammenhang erwähnt wurde. Es beruht weder auf Unkenntnis italienischer Formen und auf Rückständigkeit der betreffenden Meister noch lediglich auf einem unbewußten Durchbrechen des deutschen Empfindens — das äußert sich anders —, sondern es ist offenbare Absicht, es ist in Ermanglung nicht erkannter anderer Entwicklungswege ein Protest gegen die herrschende Richtung, die in ihrem Wust von Rollwerk, Kartusche und Maureske bereits eine gewisse Ermüdung gezeitigt hatte und einer Belebung bedurfte. Es lag dieser merkwürdigen Erscheinung eine ähnliche künstlerische Unselbständigkeit zugrunde, wie dem Durchhasten sämtlicher historischen Stile im 19. Jahrhundert, nur erlangten diese Bestrebungen damals nicht das Übergewicht und die Führung. Wie sehr auch das wirkliche gotische Formenempfinden durch die fast ein Jahrhundert lange Einwirkung Italiens verloren gegangen war und die Bemühungen sich auf Äußerlichkeiten beschränken, zeigt ein Vergleich des abgebildeten Petzoldtschen Pokales aus dem Besitz des Grafen Esterhazy [Abb. 486] mit einem gotischen aus dem Lüneburger Ratsschatz ohne weiteres. Bei diesem wachsen die Buckel aus dem Innern als Folge des zugrunde liegenden Bewegungsmotivs heraus, sie sind selbst Form, bei jenem sind sie zum Ornament geworden und wirken als launenhafte Übertreibungen. Auch das Verwischen der horizontalen Teilungen, das Ineinandergehen der Formen und die flaue Wirkung der Kontur ist gekünstelt und ohne Kraft, ohne die Kraft der Gotik und ohne die Kraft des Barock, das hier und da schon durchbricht. □



Abb. 487: Goldpokal mit Email. 1562. München, Königl. Schatzkammer



Abb. 488: Elias Lencker, Zunftbecher der Schneiderinnung in Nürnberg 1586. Germanisches Museum, Nürnberg



Abb. 489: Hochzeitsbecher. Ende des 16. Jahrhunderts. Augsburg. Fürst Fugger

An Überladung mit Ornament und Schmuck gibt der Petzoldtsche Pokal allen früheren nichts nach. Es flimmert einem vor den Augen. Dabei mischt sich gotisches Laub- und Skrollwerk friedlich mit italienischen Grotesken, die in der bald schlaffen, bald jäh gebrochenen Linienführung schon auf den Ohrmuschelstil hinweisen. Einen fast gleichen Pokal besitzt der deutsche Kaiser. Ein ähnlicher war im Schatze des verstorbenen Baron Rothschild in Frankfurt a. M. Auch diese beiden sind Arbeiten von Petzoldt.

Ein noch entschiedeneres Gotisieren zeigt der Akleibecher [Abb. 485]. Der Name ist ein althergebrachter und kommt von einer Blume Aglei oder Acklei [lateinisch aquileja], deren Blüte das Motiv des Durcheinanderschießens von Anschwellungen und Spitzen zeigt. Die frühesten erhaltenen Stücke stammen erst vom Ende des 16. Jahrhunderts. Sie wurden damals in Nürnberg anstatt des früher geforderten Kelches von der Zunft als Meisterstück verlangt. Dies, die damit zusammenhängende vorzügliche Arbeit und ihre Seltenheit haben sie berühmt gemacht. Die Ornamentik hält sich durchaus an die zeitlich herrschende, auch in der Behandlung des Schaftes und in der Profilierung des Fußes siegte das moderne Empfinden, aber die Grundform des Fußes und des Bechers ist rein gotisch. Jede horizontale Gliederung, jedes Profil ist beim Becher aufs sorgsamste vermieden.

Der Überblick über die deutsche Goldschmiedekunst würde eine Lücke haben, ohne ein paar Worte über die vielen anderen Trinkgeräte, die bald durch ihre besondere Bestimmung, bald durch ein eigenartiges Material zu wunderlichen Gebilden geworden sind. Für die Mäßigkeit unserer Vorvordern legen sie freilich kein gutes Zeugnis ab, obgleich die Temperantia unter den übrigen Allegorien selten zu erscheinen versäumt, aber die Fülle künstlerischer Phantasie ist erstaunlich. In beliebiger Reihenfolge sei einiges genannt. Die Nürnberger Schneider [Abb. 488] hatten seit 1586 einen Willkomm in Form eines großen Fingerhutes, der auf einem losen Ringfuß steht und auf dem Deckel einen kleinen Putto mit Nadel und Schere

trägt. Er ist eine Arbeit von Elias Lencker. Die Stadt Erfurt besitzt einen Sturzbecher in Gestalt einer Frau, oder richtiger einen trichterförmigen Becher mit einem weiblichen Kopf als Spitze. Er muß zum Füllen umgekehrt werden und kann gefüllt nicht stehen. Er ist Nürnberger Arbeit von Kaspar Widmann und 1566 datiert. Am Rande liest man den hübschen Vers: 'Ein frumb weib ist dem Hauss ein Eer, Die iren man erfreuet sehr, Die den wein ein wilkumb bedeut, Der auch dem man sein hertz erfreut'. Später wird eine Weiterentwicklung dieses Motivs, der Jungfrau- oder Hochzeitsbecher [Abb. 489] beliebt. Eine Frau, deren Rock als Becher dient, hält zwischen den erhobenen Armen einen kleinen halbkugelförmigen Becher, der beweglich ist und beim Kippen des großen seine aufrechte Lage behält. Beide Becher wurden gleichzeitig gefüllt. Den großen leerte, ohne etwas zu verschütten, — das war die Kunst —, der Herr, der dann den kleinen seiner Dame reichte. Solche Becher existieren massenhaft, aber die meisten sind Nachahmungen des 19. Jahrhunderts. Die verschiedensten Tiere richtete man durch einen abnehmbaren Kopf zum Trinken ein. Das herzogliche Museum in Gotha besitzt einen vergoldeten Hirsch mit Korallengeweih, Augsburger Arbeit vom Jahre 1592. Ebendort befinden sich zwei Exemplare der Diana auf einem Hirsch reitend, von Jägern und Hunden begleitet, die als erster Preis des Ringelstechens am Wahltag des Kaisers Mathias zu Frankfurt a. M. 1612 gewonnen wurden. Im Untersatz befindet sich ein Uhrwerk, welches aufgezogen den Hirsch in Bewegung setzt. Das muß viel Vergnügen bereitet haben, denn es gibt noch heute mehrere gleiche oder ähnliche Exemplare. □

Ungewöhnliche Naturalien sind viel benutzt worden. Onyx, Bergkristall, Straußeneier, Nautilusgehäuse, große Meermuscheln waren Seltenheiten, die man kostbar fassen ließ. Dieser Liebhaberei verdanken wir gerade aus dem 16. Jahrhundert eine große Zahl vortrefflicher Arbeiten der ersten Meister. Im 17. Jahrhundert wurden alle überseeischen Naturalien von den Holländern in großen Mengen nach Europa gebracht und damit das ihnen zugewandte künstlerische Interesse herabgemindert. Sie wurden z.B. im Dresdener Grünen Gewölbe zu Dekorationsstücken en gros. □

Das schöne und zarte Gehäuse des Nautilus erfreute sich vielleicht der größten Wertschätzung. Es ist zum ersten Male in reicher Frührenaissancefassung in dem erwähnten Reliquieninventar des Kardinals Albrecht von Brandenburg dargestellt. Einer der kostbarsten Nautilus-Pokale befindet sich im Schloß zu Windsor, ein einfacherer im Berliner Kunstgewerbe-Museum, zwei in Gotha, mehrere im Hofmuseum in Wien, eine große Menge in Dresden. Die Fassung nimmt durch Tritonen und Nereiden, Delphine und sonstige Meer- und Wassertiere gern auf die Herkunft der Schale Bezug. Große Meermuscheln sind von Wenzel Jamnitzer und Hans Petzoldt gefaßt. Jamnitzer fügte zwei Muscheln zu einer Kanne zusammen und bildete den Fuß aus einer Schlange, einer Schnecke ohne Gehäuse und einem Adler, den Hals, Ausguß und Henkel aus dem Oberkörper einer weiblichen Figur, die rückwärts in zwei geschuppte Schweife ausläuft, aus denen sich der Henkel entwickelt. Dies Stück hat etwas Großzügiges, das den anderen Arbeiten von Jamnitzer nicht eigen ist. Petzoldt läßt die Muschel von einem Tritonen tragen, der auf einem Delphin

reitet. Als Deckelbekrönung benutzt er eine weibliche Halbfigur, die in der rechten Hand einen Spiegel hält. Von diesem Pokal existieren drei gleiche Exemplare, zwei im Königlichen Schloß zu Stuttgart, eins im ungarischen Privatbesitz. Die Kokosnuß [vergl. Abb. 12] wurde bis ins 17. Jahrhundert hinein als etwas Besonderes betrachtet und mit Reliefschnitzereien versehen gern zu Pokalen verwertet. Das Straußenei kommt schon in gotischer Fassung vor, schließlich wurde es häufig und erregte nur noch dann das Interesse eines Fürsten, wenn es etwa in Deutschland gelegt war.



Abb. 490: Kelch des Erzbischofs Grafen v. Mansfeld. Um 1560 Dresden, Grünes Gewölbe

Auf kirchlichem Gebiete setzte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Zusammenhange mit der Gegenreformation eine erhöhte Produktion ein. Virgil Solis lieferte in seinen Entwürfen für Kelche die ersten Versuche, die alten Formen zeitgemäß zu gestalten. Er beschränkte sich im wesentlichen darauf, sie mit dem modischen Ornament zu umkleiden, konnte auch nicht viel Neues bringen, denn die Form der Geräte war durch ihre Bestimmung und Verwendung festgelegt. So scheint uns denn überall die Gotik durchzugucken. Wo aber ein neues Bedürfnis entstand, fand sich auch sofort eine neue Form, wie in der evangelischen Kirche bei der großen Weinkanne und dem Oblatenkasten. Daß bei der gotisierenden Richtung gegen Ende des Jahrhunderts gelegentlich auch in den Schmuckformen auf das 15. Jahrhundert zurückgegriffen wird, ist nicht auffallend. Einen der ersten und der hervorragendsten Kelche [Abb. 490] nach der Mitte des Jahrhunderts besitzt das Grüne Gewölbe in Dresden. Er wurde zwischen 1558 bis 1562 für den Erzbischof und Kurfürsten von Köln, Johann Gebhard, Grafen von Mansfeld angefertigt. Er besteht ganz aus Gold und ist in einer an Pracht kaum übertroffenen Weise mit farbigem Email und Steinen geschmückt. Die Ornamentik ist in reifem Rollwerkstil gehalten. Dieser kehrt auch auf etwas späteren Kelchen in Lübecker Kirchen wieder, freilich wesentlich einfacher, ohne Steine und nur mit einigen Resten von sparsamem Emailschmuck. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde der Nodus eiförmig. Die Roteln, die bei dem Dresdener Kelch noch durch gefaßte Steine angedeutet waren, verschwanden ganz, oder drei geflügelte Engelsköpfe

traten an ihre Stelle. Doch verzichtete man bei besonderen Stücken auch nicht auf das alte Motiv, den Nodus in Architekturformen aufzulösen. Hierfür ist der Kelch von Anton Eisenhoit ein Beispiel. Deswegen allein würde uns allerdings Eisenhoit noch nicht viel mehr interessieren als mancher andere tüchtige Goldschmied. Aber dieser Kelch bildet mit anderen Stücken zusammen die bedeutsamste und schönste Gruppe von kirchlichen Geräten und Goldschmiedearbeiten der Renaissance überhaupt. □

EISENHOIT war bis zum Jahre 1879 nur durch einige nicht sehr hervorragende Stiche bekannt. Da tauchten auf der Ausstellung westfälischer Altertümer in Münster aus dem Besitz des Grafen Fürstenberg auf Schloß Herdringen in Westfalen sechs Altargeräte auf, die mit seinem vollen Namen versehen waren. Sie erregten die größte Überraschung und Bewunderung. Die angestellten Nachforschungen ergaben, daß sie für einen Vorfahren des Grafen, für den Fürstbischof von Paderborn, Theodor von Fürstenberg [1546—1618] angefertigt waren und wahrscheinlich nur den Rest einer ganzen Altarausstattung bildeten. Über den Lebens- und Bildungsgang Eisenhoits weiß man noch heute wenig. Er ist 1544 in dem Städtchen Warburg i. W. geboren und später längere Zeit in Rom gewesen. Von bester italienischer Schulung zeugen auch seine Arbeiten. 1585 trat er als Stecher in Deutschland auf und von 1588—1590 fertigte er, wie aus den datierten Stücken hervorgeht, die Fürstenbergischen Altargeräte. Nach 1603 scheint er nicht mehr tätig gewesen zu sein. Merkwürdig sind an dem Kruzifix gerade bei ihm die starken gotischen Reminiszenzen; ebenso merkwürdig, daß dies Kruzifix in vielen Teilen einem spätgotischen in der Stadtkirche zu Warburg nachgebildet ist. Eisenhoit erscheint sonst wahrlich nicht erfindungsarm, und die italienische Art, ein Kruzifix zu machen, ist ihm sicher geläufig gewesen. Wie sollen wir uns das also erklären? Ist es ein Abschwenken zu der gotisierenden Richtung? Gab er dem Wunsch seines Auftraggebers nach oder arbeitete er das Kruzifix vor seinem Aufenthalt in Italien? Für die beiden letzten Möglichkeiten spricht, daß der Fuß übereinstimmend mit den übrigen Geräten in reiner Renaissance gehalten ist und daß Fuß und Kruzifix nicht aus einem Guß zu sein scheinen. Völlig reine Renaissanceformen haben die beiden Meßbücher und der Weihwasserkessel nebst dem silbernen Wedel. Auf der Vorderseite des Pontificale Romanum ist Aaron als Vertreter des alten Testaments, umgeben von den vier Kirchenvätern und Engeln mit Wappen dargestellt; auf der Rückseite der Papst als Vertreter des Neuen Testaments, knieend vor Maria, umgeben von den vier Evangelisten, Kindern und Flußgöttern. Auf dem Kölner Missale sind das Passahfest und das Abendmahl einander gegenüber gestellt, eingerahmt von Allegorien der vier Jahreszeiten und mythologischen Figuren [siehe Tafel]. Die Eckbeschläge und Schließen sind aus durchbrochenem Silber aufgesetzt. Der Weihwasserkessel enthält auf seiner Wandung vier ovale Reliefs mit Darstellungen aus dem Neuen Testament, nämlich: Die Taufe Christi, Christus und die Samariterin am Brunnen, Petrus auf dem Meere und Philippus mit dem Kämmerer aus dem Morgenlande. — Die Treibarbeit ist bei allen Stücken flach und auf das Feinste abgestimmt. Jedes Motiv ist in behaglicher Breite und wohlbemessenem Raum zwanglos entwickelt. Jede



ANTON EISENHOIT · BUCHDECKEL · UM 1590 · IM BESITZ DES GRAFEN FÜRSTENBERG-HERDRINGEN

Häufung ist vermieden. So herrscht trotz des Reichtums an Figuren und Ornamenten eine Klarheit und Vornehmheit, die Eisenhoit weit über jeden anderen deutschen Meister, Wenzel Jamnitzer nicht ausgenommen, heben. □

Um die Wende des Jahrhunderts entstand durch JAKOB MORES D. ÄLT. in Hamburg das umfangreichste kirchliche Werk des Nordens, ein Altar der Schloßkirche in Frederiksborg bei Kopenhagen. Wir wissen aus einer Eintragung in den Rentmeisterabrechnungen des dänischen Hofes, daß er im Jahre 1606 vollendet und mit 9227 Reichstalern bezahlt wurde, aber er scheint erst mehrere Jahre später aufgestellt zu sein. Er besteht aus einem hohen Aufbau aus Ebenholz, der den Goldschmiedearbeiten als Gerüst und Halt dient. In der Mitte sieht man eine große Kreuzigungsgruppe, deren Hauptfiguren vollkommen frei gearbeitet sind. Auf beiden Seiten der Türflügel, auf der Predella und dem bekrönenden Giebel befinden sich große und kleine Reliefs, die hauptsächlich Darstellungen aus dem neuen Testament enthalten. Die Säulen, die Gesimse und Profile und andere geeignete Flächen sind auf das reichste mit ornamentaler Silberarbeit beschlagen und legen zusammen mit den Reliefs ein beredtes Zeugnis von dem hohen Können des Meisters ab. Drei große Pokale, die aus dänischem Besitz in den Kreml zu Moskau gekommen sind, erweitern unsere Kenntnisse über seine Leistungen. Aber ein noch reicheres Bild seiner Geschicklichkeit und Vielseitigkeit und seines weitverbreiteten Rufes können wir uns an der Hand zahlreicher erhaltener Entwürfe machen, nach denen er seine Arbeiten ausführte, und die jetzt im Berliner Kunstgewerbe-Museum aufbewahrt werden. Freilich stellt sich bei der Durchsicht dieser höchst interessanten Blätter das Gefühl des Bedauerns ein, daß von den ausgeführten Stücken anscheinend nicht mehr ein einziges erhalten ist. □

Mores ist zwischen 1545 und 1550 in Hamburg geboren und zwischen 1610 und 1612 ebendort gestorben. Einer seiner Söhne hieß mit Vornamen auch Jakob und war gleichfalls Goldschmied. Er half wahrscheinlich seinem Vater bei dem Altar und fertigte später die silberne Kanzel und andere umfangreiche Arbeiten für Frederiksborg. □

In Süddeutschland ist die Reiche Kapelle in München das Hauptdenkmal kirchlicher Goldschmiedekunst aus der Zeit der Gegenreformation. Sie wurde von 1598 bis 1603 unter Maximilian I. als Teil der Residenz erbaut, jedoch erst 1607 geweiht. Die Vollendung der Einrichtung scheint sich noch länger hingezogen zu haben. Es ist ein zimmerartiger kleiner Raum, der nur für den Herzog und seine engste Familie bestimmt war. Die drei Altäre, die Betstühle und Schränke bestehen aus Ebenholz mit silbernen und goldenen Auflagen. In den Hauptaltar ist ein großes silbernes Relief eingelassen. Zusammen mit den zierlichen Wand- und Deckenmalereien vereinigt sich das zu einem überaus prunkvollen Eindruck. Dazu kommt eine Fülle von reich emaillierten und mit kostbaren Edelsteinen besetzten Kelchen, Reliquiarien und Monstranzen und sonstigen Altargeräten, die mit dem Übrigen einheitlicher als andere Stellen den Geschmack der Zeit illustrieren. Eine Reihe von interessanten mittelalterlichen Kirchengeräten sind durch den Sammeleifer Wilhelm V. und Maximilian I. hinzugefügt worden. □

Die Verbindung von Ebenholz mit Silber- und Goldauflagen war als Dekorations-



Abb. 491: Schmuckkasten mit emaillierten Goldauflagen. Um 1600. Nürnberg, Germanisches Museum

motiv weit verbreitet, findet sich aber vorzugsweise in Augsburg, besonders an kleinen Haus- und Reisealtären und den sogenannten Kunstschränken. Diese gibt es in den verschiedensten Abstufungen. Die einfachen haben die Form eines schlichten viereckigen Kastens, bei dem nur die Vorderseite mit den Schubladen verziert ist. Die reichen sind an allen vier Seiten gleichmäßig ausgebildet und pflegen mancherlei künstliche Einrichtungen und Überraschungen zu enthalten. — Die Hauptarbeit fiel dem Schreiner und dem Goldschmied zu. Andere Künstler, Maler, Steinschneider, Bildschnitzer und Kupferstecher wurden nach Bedarf zugezogen. Die Leitung aber ruhte in einer Hand. So wurde vermieden, was bei den mittelalterlichen Möbeln häufig stört, nämlich, daß der Schlosser ohne Rücksicht auf die Schnitzerei des Tischlers seine Beschläge anfertigte und befestigte. Die Kästen oder Schränke dienten zur Aufbewahrung von Wertgegenständen, Schmuck- und Kleingerät aller Art. Sie wurden bisweilen schon den Liebhabereien des Auftraggebers entsprechend gefüllt und ausgestattet. Ein kleiner Kasten des Germanischen Museums ist auf Abb. 491 dargestellt. Bei ihm ist der Schmuck auf die Front be-

schränkt, aber in allersorgsamster Weise aus Gold gearbeitet und prächtig emailliert. Das berühmteste Stück, über dessen Geschichte wir zugleich vorzüglich unterrichtet sind, ist der POMMERSCHE KUNSTSCHRANK [siehe Tafel] im Kunstgewerbe-Museum in Berlin. Er wurde zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Auftrage des Herzogs Philipp II. von Pommern zu Augsburg unter der Oberleitung des Patriziers Philipp Hainhofer hergestellt. Hainhofer fungierte als Geschäftsträger und Korrespondent für verschiedene deutsche Fürsten und spielte in Politik und Kunst anscheinend eine nicht unwichtige Rolle. Unter seinen umfangreichen Korrespondenzen ist auch die mit Herzog Philipp erhalten. Anfangs wünschte der Herzog nur einen kleinen Schrank, später aber wollte er etwas ganz Einzigartiges, so daß der ursprüngliche Plan erweitert und die Zahl der mitarbeitenden Handwerker vergrößert wurde. Über die Beschaffung seltener Materialien vergingen oft Monate. Häufig waren die Künstler und Handwerker langsam, so daß Hainhofer klagte, er könne nichts fertig bekommen, obwohl er fleißig herumgehe und die Säumigen mahne. In einem Fasching stockte die Arbeit zu Hainhofers Leidwesen fast ganz, selbst die Fleißigsten ließen ihn im Stich. Manchmal blieben auch die Zahlungen des Herzogs aus, kurz — es war auf beiden Seiten Geduld nötig. Im Jahre 1617, nach zwölfjähriger Arbeitszeit, war endlich der Schrank mit seinem mannigfachen Inhalt fertig, und reiste Hainhofer persönlich zur feierlichen Übergabe nach Stettin.

Nach Aussterben des Pommerschen Herzogshauses gelangte der Schrank in den Besitz des Großen Kurfürsten und später in das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Er ist rechteckig und verjüngt sich in einem Aufbau von drei Etagen bis zu einer silbernen Pegasusgruppe. Das Material ist Ebenholz, das mit Reliefs, durchbrochenen Platten und Rosetten aus getriebenem Silber, mit Auflagen aus Lapislazuli, Silberemail und Limogesemail verziert ist. Schnitzwerk, Malerei und eingelegte Arbeit wurden zu Hilfe genommen. Die Schubladen sind mit den verschiedensten Gegenständen gefüllt, die alle ihren festen Platz haben. Im unteren Teil befinden sich mathematische und physikalische Instrumente, Zirkel, Uhren, und Kompasse, ferner silberne Schüsseln, Messer, Gabeln und Löffel, Leuchter, Spiegel, Bürsten u. dgl. Auf der Rückseite liegt ein Orgelwerk. Im oberen Teil ist eine vollständige Hausapotheke mit zahllosen kleinen Flaschen, Büchsen und chirurgischen Instrumenten untergebracht. Ein Teil dieser Sachen ist im Museum in zwei besonderen Schränken ausgestellt. □

Der Hauptteil der Goldschmiedearbeiten stammt von Mathias Wallbaum. Wallbaum war ein geborener Holsteiner und gehörte, nach der großen Zahl seiner erhaltenen Arbeiten zu urteilen, zu den beschäftigtsten Meistern von Augsburg. Figuren und Gruppen, Reliefs und Silberbeschläge für Ebenholz waren seine Spezialität. Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin besitzt noch einen kleineren Kunstschrank, dessen Beschläge auch von ihm stammen. Ein dem Pommerschen Kunstschrank im Aufbau und in der Silberarbeit verwandter Schrein befindet sich jetzt in der Universität Upsala. Er gehörte ursprünglich Hainhofer selbst, wurde im Jahre 1630 von der Stadt Augsburg angekauft und Gustav Adolf geschenkt. Einen dritten umfangreichen Schrank hatte Hainhofer zwei Jahre vorher nach Innsbruck gebracht. Erzherzog Leopold von Tirol verehrte ihn dem Großherzog Ferdinand II.



POMMERSCHER KUNSTSCHRANK · AUGSBURG, ANFANG DES 17. JAHRH. · IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM, BERLIN





von Toskana, der ihn wahrscheinlich gleich mit nach Florenz nahm. Er steht heute dort im Palazzo Pitti. □

Im engsten Zusammenhange mit der Goldschmiedekunst stand von jeher die Schmelz- oder Emaillierkunst. Nicht, weil sie technisch irgend etwas mit dem Gießen, Schmieden oder Treiben des Metalles zu tun hat, sondern, weil sie zur Verzierung von Silber und Gold dient und daher von denselben Meistern geübt wurde. Im Vergleich zu den herrlichen Emailarbeiten der Gotik, besonders zu den wunderbaren Bechern im Hofmuseum in Wien, ist in der Frührenaissance eine wesentliche Einschränkung in der Verwendung und eine beträchtliche Vereinfachung der Technik zu konstatieren. Große Flächen wurden vermieden. Man begnügte sich damit, getriebene Blätter, Ranken, Knöpfe usw. mit Schmelz zu höhen und verwendete dabei vorzugsweise ein leuchtendes klares Rot oder Grün und ein opakes Weiß. Bei ebenem Metallgrund grub man das Muster flach ein und füllte es mit Emailmasse. Ein hervorragendes Beispiel der Frühzeit ist der bereits erwähnte Pfinzingsche Pokal im Germanischen Museum. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wagte man sich wieder an größere Arbeiten und behandelte das Email nicht als Beiwerk und Akzent, sondern als Grundlage des Dekors. Besonders beliebt wurden Silberplatten mit verschiedenfarbigem, durchscheinendem Schmelz, die man als Auflagen für Dinge aller Art benutzte. Ein bedeutendes Werk in Schmelzarbeit ist ein großer, goldener, 1563 datierter Pokal in der Schatzkammer in München von Hans Reimer, einem geborenen Mecklenburger, der 1555 in München zünftig geworden war und viel für Albrecht V. arbeitete. Der Pokal wirkt in seiner Gesamterscheinung ein wenig schwerfällig, weil zur Erzielung von rundlichen Flächen, die für eine zusammenhängende Emaillierung günstiger sind, als scharf gebrochene, jede energische Gliederung vermieden ist. Das feine Muster wird aus stehengebliebenem Gold gebildet, dessen Grund ganz und gar mit weißem Email gefüllt ist. Darauf sind große und kleine Saphire und erhabene, bunt emaillierte Frucht- und Blumengirlanden gesetzt. Auf dem Deckel steht eine Figur, die in der erhobenen Rechten einen aus einem Saphir geschnittenen Ring hält. Von Reimer rühren außerdem noch ein ausgezeichneter Krug von 1572 und vielleicht noch eine Deckelschale mit Kristalleinsätzen, beide in derselben Schatzkammer, her. Von Hans Lencker sind die mit Namen und Jahreszahl 1574 bezeichneten emaillierten Deckel eines Gebetbuches in der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. Auf der einen Seite ist die Weltschöpfung, auf der anderen das Jüngste Gericht dargestellt. Lencker tritt neben Jamnitzer in Nürnberg am meisten hervor und war wie dieser das Haupt einer zahlreichen Goldschmiedefamilie, von der später einige nach Augsburg übersiedelten. Hans starb, wie Jamnitzer, im Jahre 1585. Ein über und über emaillierter Schreibkasten in der Münchener Schatzkammer scheint von ihm in der letzten Zeit seines Lebens begonnen und von seinem Sohn [?] Elias vollendet zu sein, wenigstens trägt er die Stempel beider und kann vor 1580 kaum gemacht sein. Er ist das hervorragendste Beispiel derjenigen 'geschmelzten' Arbeiten, die sich keineswegs auf ornamentale Muster beschränkten, sondern auch Landschaften mit Staffage, besonders die auch auf Plaketten, Pokalen, Reliefs und Stichen häufig wiederkehrenden Hetzjagden in ihren Bereich zogen. Die technischen Schwierig-



Abb. 492: Anhänger. Gold mit Email. Um 1600. □ Dresden, Grünes Gewölbe □

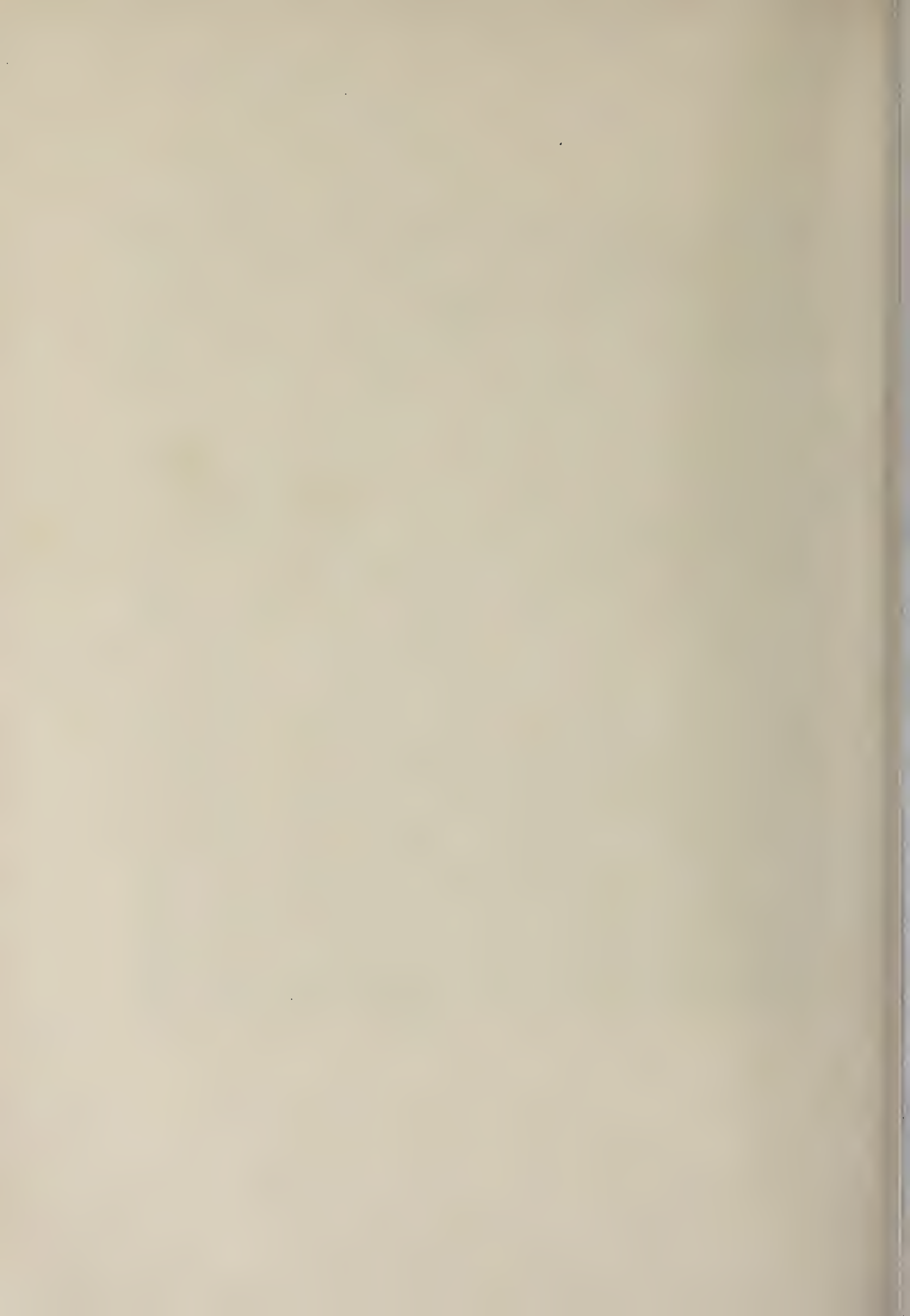
keiten sind zwar bei dem Bestreben, eine perspektivische Wirkung zu erzielen, nicht überwunden, aber was erreicht ist, bleibt doch erstaunlich. In dieselben Jahre gehören die vielbewunderten auf Gold emaillierten Gebetbuchdeckel im herzoglichen Museum zu Gotha und im South Kensington Museum in London. Beide Einbände werden vielfach immer noch für italienische Arbeit gehalten, sind jedoch gut deutsch und könnten sogar von ein und demselben Meister herrühren. Gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts war DAVID ALTENSTETTER in Augsburg [gest. 1617] einer der geschicktesten Emailleure und Goldschmiede. Er lieferte unter anderem die transluziden Emailplatten für den Pommerschen Kunstschrank und fertigte den farbenprächtigen Schmuck einer silbernen Standuhr und eines Gewehres [Abb. 512] im Wiener Hofmuseum. Sein Hauptwerk aber, das zugleich in jeder Hinsicht den Höhepunkt und Abschluß der deutschen Goldschmiedekunst der Renaissance bildet, ist die österreichische Kaiserkrone in der Wiener Schatzkammer [siehe Tafel]. Sie ist ein Werk höchster fürstlicher Pracht und Altenstetter hat sich an ihr als Treibkünstler, Emailleur und Juwelier in gleich hervorragender und souveräner Weise bewiesen. Er hat an diesem Werk an Geschmack und Geschicklichkeit in vornehmster Weise und glänzendster Pracht zusammengefaßt, was die deutsche Goldschmiedekunst bis dahin an anderen Arbeiten geübt hatte. Wenn auch vielleicht der Entwurf nicht von ihm herrührt, so drückt das sein Verdienst kaum herab. Denn in diesem Falle waren gerade in der Ausführung viele schwierige Punkte harmonisch zusammen zu stimmen, die auf dem Papier kaum angedeutet werden konnten. Ein ungewandter Meister hätte die beste Zeichnung verdorben. Die Krone wurde für Rudolf II. angefertigt und laut Inschrift im Jahre 1602 vollendet. Sie sollte keineswegs die alte Krone Karls des Großen ersetzen, sie wurde vielmehr nur von den Habsburgern in ihrer Eigenschaft als Könige von Ungarn und Böhmen und als Erzherzöge von Österreich nach erfolgter Kaiserwahl beim Einzuge in Frankfurt a. M. zu der späteren Krönung mit der alten Krone des heiligen römischen Reiches deutscher Nation getragen. Die Anfertigung kostete die für die damalige Zeit enorme Summe von 700000 Talern. Die Abbildung macht eine Beschreibung unnötig. Der dazu gehörige Reichsapfel ist gleichfalls ein Werk von Altenstetter, während das Zepter erst 1612 für die Krönung des Kaisers Mathias angefertigt wurde. □

Stärker als bei diesen beobachten wir an anderen Werken dieser Jahre eine Erscheinung, die schon bei den Holzarbeiten erwähnt wurde, nämlich die bis an die Grenze des Möglichen gehende Auflösung der Flächenwirkung, die starke



DAVID ALTENSTETER · KRONE DER HABSBURGER
IN DER KAISERLICHEN SCHATZKAMMER ZU WIEN





Durchwühlung des Grundes. In charakteristischer Weise zeigen das zwei getriebene ovale Schüsseln im Wiener Hofmuseum. Die eine, von Christoph Lencker in Augsburg [gest. 1613] stellt Merkur, Venus, Amor und andere Götter dar, die andere, von Christoph Jamnitzer, gest. 1618 in Nürnberg, schildert in vielen Figuren den Triumphzug Amors. Besonders bei dieser, zu der auch die dazu gehörige Kanne erhalten ist, verrät sich eine solche Virtuosität in der Arbeit, eine so erstaunlich sichere Überwindung aller Schwierigkeiten, daß ästhetische Bedenken zum guten Teil überwunden werden. □

Abb. 493: Anhänger. Gold mit Email. Um 1600. □ Dresden, Grünes Gewölbe □

Einen breiten Raum nimmt in der Renaissance der SCHMUCK ein. Es ist auf diesem Gebiete von den Juwelieren Köstliches an Feinarbeit geschaffen und manche silberne Kassette verdankt erst den wertvollen Medaillons, Anhängern, Knöpfen, Ringen und Ketten ihre Entstehung. Mit den reichen Kleidermoden stieg bei Männern und Frauen beständig das Bedürfnis nach Schmuck, dessen Zahl, Art und Wert sich nicht bloß nach Vermögen und Geschmack, sondern auch nach Beruf und Stand richteten, — oder besser richten sollten; denn die obrigkeitlichen oder gewohnheitsrechtlichen Bestimmungen wurden ungern beachtet. □

Für die Gestaltung und Art des Schmuckes sind folgende Punkte von Bedeutung. Das Gold war fast das allein angewandte Metall. Es bildete das Gerüst der Komposition, aber nicht den Hauptton der farbigen Wirkung des fertigen Schmuckes. Diese wurde vielmehr durch Steine und Schmelz hervorgerufen. Die Steine wurden in mugeligem, tafelförmigem oder einfachem Fazettenschliff in verhältnismäßig tiefen Kästen gefaßt, so daß sich dadurch eine beträchtliche Dicke der Schmuckstücke ergab. Vorder- und Rückseite wurden künstlerisch und technisch gleichmäßig sorgfältig behandelt, so daß es oft nicht leicht ist, sich zu entscheiden, welcher Seite man den Vorzug geben soll. [Der moderne Schmuck pflegt die Rückseite stark zu vernachlässigen.] □

Die Frührenaissance bevorzugte bei den verschiedenen Arten von Anhängern Blattwerk, in das Perlen und Steine gleichsam als Blumen und Blüten hineinkomponiert sind. Auch verschlungenes Bandwerk war als Gerüst beliebt. Freilich sind wir in der Hauptsache auf Ölgemälde und auf die Entwürfe von Holbein d. J. angewiesen. Erst aus der Hochrenaissance ist ein umfangreiches Material zu erhalten. Virgil Solis, Paul Birckenholz, Theodor de Bry, der von Lüttich nach Frankfurt a. M. übersiedelte und dort 1598 starb, vor allem sein Landsmann Hans Collaert [siehe Abb. 459] waren die Meister, nach deren Entwürfen in Augsburg und München viel gearbeitet wurde. Das starke figürliche Interesse machte sich auch auf

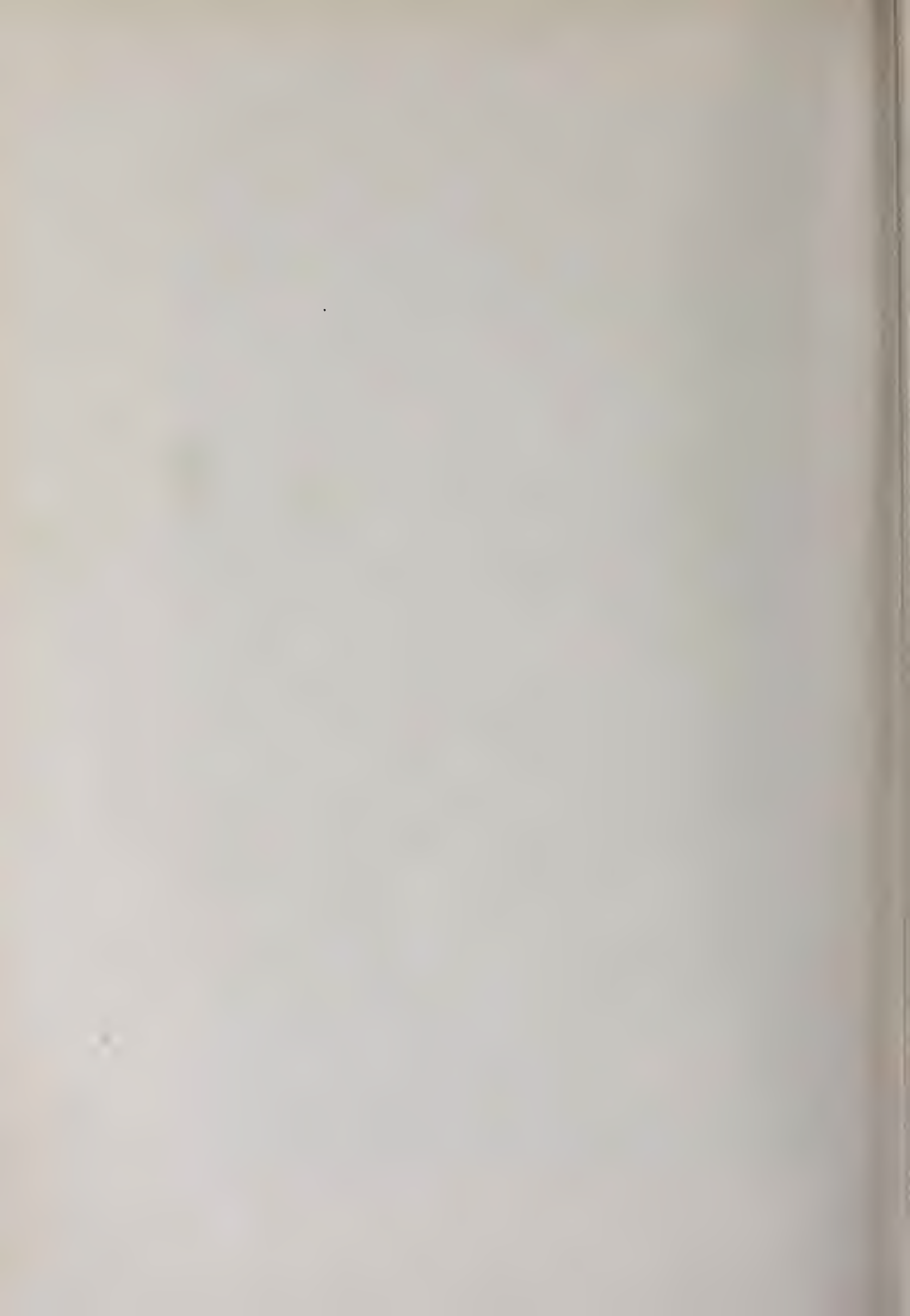
diesem Gebiete geltend. Religiöse oder allegorische Einzelfiguren und Gruppen bilden bei Anhängern [Abb. 492 u. 493] häufig den Mittelpunkt. Auch Tiere: Löwe, Pferd, Hahn, Papagei fanden in der verschiedensten Weise Verwendung. Dabei wurden eigenartig geformte Perlen gern zur Bildung des Körpers benutzt. Bei dem Gerüst ist eine straußenfederartig umgerollte und emaillierte Endigung ein fast ständiges Motiv. Die Halsketten treten in unendlicher Mannigfaltigkeit auf. Schon die vielen Orden-, Gilden- und Schützenvereine zeitigten durch ihre Abzeichen eine Fülle von eigenartigen Formen. Die Gürtel und die langen Gürtelgehänge mit den kugel-, flaschen- oder spindelförmigen Endigungen lehnten sich vielfach an die Ketten an. Eine ähnliche Mannigfaltigkeit herrschte in der Gestaltung des Ringes. Nur das Armband ist selten, auch auf Gemälden und Stichen. Es lag nicht im Geschmack der Zeit. Aber sonst empfinden wir nirgends so sehr, wie auf dem Gebiete des Schmuckes, daß jene Zeit der unsrigen an unerschöpflicher Phantasie, technischer Geschicklichkeit und Vielseitigkeit überlegen ist. □

In das Gebiet der Juwelierarbeiten gehören gleichfalls viele Fassungen von Gefäßen und Geräten aus Bergkristall und anderen kostbaren Halbedelsteinen. Außer in Augsburg und München wurde hierin besonders in Prag, wohin Rudolf II. zahlreiche deutsche und ausländische Künstler und Goldschmiede zog, Hervorragendes geleistet. Aber es fehlt vorläufig an einer genügenden kunsthistorischen Durchforschung des Bestandes, um mit Sicherheit die italienischen Arbeiten von den deutschen trennen zu können. □

Im Vergleich zu der fast unübersehbaren Zahl deutscher Goldschmiedearbeiten ist das uns von den Nachbarländern übrig gebliebene gering. Eine umfangreiche NIEDERLÄNDISCHE Arbeit besitzt jetzt der Louvre in Paris. Es ist eine Kanne mit Schale, die 1535 in Antwerpen gearbeitet wurde und sich in ihren Darstellungen auf die Eroberung von Tunis durch Karl V. bezieht. Beide Teile sind zu sehr mit Figuren und Ornamenten überladen, um unseren Geschmack zu treffen, beweisen aber doch eine große technische Fertigkeit. Eine andere Antwerpener Arbeit, eine Kanne mit Perlmuttereinlagen, besitzt der Kreml in Moskau. In der holländischen Stadt Veere wird ein Pokal bewahrt, der zur Erinnerung an die Vereinigung der Truppen Karls V. mit denen Maximilians von Burgund im Jahre 1546 gestiftet ist. Von 1565 stammt das silberbeschlagene Trinkhorn der St. Sebastiansgilde, das auf dem 100 Jahre späteren Bilde der vier Vorsteher der Gilde von Bartholomeus van der Helst dargestellt ist. Von 1566 ist das silberne Horn der St. Jovisgilde, das derselbe Meister auf seiner riesigen Schützenmahlzeit zur Feier des westfälischen Friedens malte. Die Hörner und die Bilder befinden sich alle im Ryksmuseum in Amsterdam. Die in den Niederlanden beliebten Deckelschalen werden in hervorragender Weise durch die sog. Schale von Breda repräsentiert [siehe Tafel]. Sie wurde im Jahre 1595 von den holländischen Ständen dem Grafen Philipp von Hohenlohe zur Erinnerung an die Eroberung von Breda, an der er teilgenommen hatte, als Hochzeitsgeschenk überreicht. Die getriebenen und gravierten Darstellungen beziehen sich auf die militärischen Vorgänge bei der Belagerung. In ihrem künstlerischen Charakter zeichnet sie sich, ähnlich wie die Möbel der Zeit, bei aller Pracht infolge der sicher durchgeführten Unterordnung des Ornaments unter die



SCHALE VON BREDA · HOLLAND 1595



Gesamtwirkung durch eine wohltuende Klarheit aus. In diesem Punkte offenbart sich auch der holländische Einfluß bei einer kleineren und wesentlich einfacheren Schale im Rathause von Emden. □

Der bedeutendste niederländische Goldschmied um 1600 und einer der ersten seiner Zeit überhaupt war PAUL VON VIANEN. Vianen ist wahrscheinlich zwischen 1550 bis 60 in Utrecht geboren, ging später zu seiner künstlerischen Ausbildung nach Rom und Florenz, kam 1596 nach München und blieb dort, nachdem er 1599 als Meister in die Goldschmiede-Innung aufgenommen war, bis 1603. In diesem Jahre wurde er von Rudolf II. als Kammergoldschmied nach Prag berufen, wo er wahrscheinlich 1614 gestorben ist. In der glänzenden Beherrschung der Körperformen und der gleichmäßigen Durchbildung seiner Kompositionen erinnert er am meisten an Eisenhoit. Seine Arbeiten sind ziemlich zerstreut. Im Ryksmuseum in Amsterdam befinden sich mehrere ausgezeichnete Reliefs. Das Wiener Hofmuseum besitzt eine wundervolle Kanne aus Jaspisachat, die 1608 für Rudolf II. gearbeitet wurde, und deren Fußrand und Deckel aus getriebenem Gold bestehen. Die an denselben angebrachten Figuren sind in sicherster und feinster Weise ausgeführt und brauchen keineswegs einen Vergleich mit denen von Cellinis Salzfaß, das in nächster Nähe aufgestellt ist, zu scheuen, ja man ist durchaus geneigt, ihnen den Vorzug zu geben. □



Abb. 494: Goldener Pokal. Frankreich um 1570. □ Wien, Hofmuseum □

In FRANKREICH steht die Zahl der erhaltenen Goldschmiedearbeiten der Renaissance im umgekehrten Verhältnis zu der Fülle von urkundlichen Nachrichten. Das Kunstgewerbemuseum in Berlin besitzt eine einfache kastenförmige Monstranz von 1541. Etwas früher ist vielleicht ein reicher Kelch in der Kirche St. Jean-du Doigt. Der Fuß ist mit getriebenem Akanthuslaubwerk, die untere Hälfte der Cuppa mit Delphinen, Blattwerk und Engelsköpfen bedeckt, der Nodus aber besteht aus einer Kapelle mit sechs Rundbogennischen, in denen kleine Heiligenfiguren stehen. Die Verteilung und Zeichnung der Ornamente macht einen etwas schwerfälligen und ungewandten Eindruck. Viel graziöser und sicherer wirkt ein goldener Pokal im Wiener Hofmuseum [Abb. 494], den König Karl IX. von Frankreich im Jahre 1570 an den Erzherzog Ferdinand von Tirol schenkte. Es ist

deshalb von vornherein wahrscheinlich, daß er französischen Ursprungs ist. Seine ganze Art bestätigt diese Annahme, und ein weiterer Umstand erhärtet sie abermals. Im Jahre 1612 überreichte nämlich die Stadt Nürnberg dem Kaiser Mathias aus Anlaß seiner Krönung einen mit Edelsteinen besetzten Pokal 'so aus Frankreich heraus kommen', wie es in dem alten städtischen Beleg heißt, und eine erhaltene Zeichnung im Nürnberger Archiv hat eine so weitgehende Ähnlichkeit mit dem Wiener Exemplar, daß man geneigt sein könnte, beide sogar demselben Meister zuzuschreiben. Zugleich mit dem Pokal kamen eine herrliche Kanne aus Onyx und das berühmte Salzfaß des Cellini in den Besitz Ferdinands. □

Nicht ganz so selten wie die französischen Goldschmiedearbeiten sind die ENGLISCHEN. In London haben zahlreiche deutsche Meister gearbeitet. Aber die Annahme, daß es dort zeitweise überhaupt keine einheimischen gegeben habe, trifft sicherlich nicht zu. Von Holbeins Einfluß ist an den erhaltenen Stücken kaum etwas zu spüren. Eine auffallend frühe Renaissancearbeit, einen reichen Becher von 1525, also aus demselben Jahr wie der Lutherbecher in Greifswald, besitzt der Herzog von Norfolk. Er hat die Form der Haufebecher, doch ist der Fuß, nicht der Schaft, höher und doppelt abgestuft. Den Deckel ziert eine kräftige Bekrönung, die in dem heiligen Georg mit dem Drachen endet. Um den Deckel- und den unteren Fußrand läuft ein Relieffries aus Grotesken, Blattwerk und Steinen, der nicht sehr flüssig komponiert ist, aber doch die Elemente des Frührenaissance-Formenschatzes enthält. Am oberen Fußrande findet sich ein gotischer Rest in Gestalt eines durchbrochenen Kreuzblumenkranzes. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gibt es bereits eine ganze Anzahl von Arbeiten, die bei der genauen und gut durchforschten Stempelung meist sicher zu datieren sind. In mehreren Exemplaren existiert das in der Hauptform aus der Gotik übernommene, hohe Salzfaß, das aber im einzelnen durchaus renaissancemäßig und eigenartig durchgebildet wurde. Das früheste von Bedeutung, Londoner Arbeit von 1569—1570, ist im Besitz der Vintners Company in London. Es hat die Form eines viereckigen Turmes, in dem sich unter einem gewölbten Deckel die Schale für das Salz befindet. An den Seiten sieht man weibliche Relieffiguren die zwar nicht völlig genau nach Flötnerschen Plaketten kopiert, aber doch unter Benutzung derselben gearbeitet sein müssen. Ein reicheres Salzfaß, Londoner Arbeit von 1577, besitzt Mr. J. A. Holms. Es ist gleichfalls viereckig und steht auf vier Kugelfüßen. Die Salzschale wird von vier schlanken Karyatiden getragen, die einen Kristallzylinder umschließen. Auf dem flach gewölbten Deckel bildet ein Putto den Abschluß. Ein Salzfaß im South Kensington Museum [Abb. 495] stammt aus dem Jahre 1586. Es lehnt sich in der Behandlung des Roll- und Gitterwerks mit den eingestreuten Früchten an deutsche und holländische Arbeiten an. Eine ausgesprochene Vorliebe für kantige und abgesetzte Flächen verrät eine Kanne von 1579, Eigentum des Herzogs von Rutland, aber der bewegte figürliche Henkel und die vier elegant geschwungenen, bügelartig am Körper aufgesetzten Karyatiden vermindern im Verein mit reicher Treibarbeit die Härten der Silhouette. Bei einer Schüssel mit Einlagen aus Achat aus demselben Jahre klingt manches Detail in der Linienführung an die Ornamentik zu Anfang des 18. Jahrhunderts an, das vieles aus dieser

Periode wieder aufnahm und weiterbildete. Wesentlich breiter sind eine Kanne und eine Schüssel des Earl von Ancaster, London 1599, behandelt. Am Beginn des 17. Jahrhunderts tauchen unter den Pokalen eiförmige und fast kugelförmige Typen auf. Sehr beliebt waren unter den Humpen silbergefaßte Steinzeugkrüge, die vielfach aus den Rheinlanden eingeführt wurden. ☐



Abb. 495: Salzfaß. England 1586. South Kensington ☐ Museum ☐

4. MESSING, BRONZE, ZINN ☐

Viele neue Aufgaben erhielt das Kunstgewerbe durch die angewandte Mathematik, die besonders seit der Mitte des Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung nahm und in Männern wie Tycho de Brahe und Kepler hochbedeutende Pfadfinder und Führer hatte. Eine nützliche Erfindung folgte der anderen, eine Verbesserung der anderen. Man machte geometrische Bestecke, Feldmesserinstrumente, Kanonenvisiere, Himmelsgloben, Erdgloben, Sonnenuhren und Räderuhren mit komplizierten Kalendarien und astronomischen Einrichtungen. Manche Fürsten ließen freilich die ernsthaften Errungenschaften zu Spielereien ausnutzen. Andere, Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel an der Spitze, förderten mit um so regerem Eifer und tieferer Sachkenntnis die wissenschaftlichen Zwecke. ☐

Die genannten Geräte sind meist aus vergoldetem Messing und mehr oder weniger künstlerisch ausgestattet. Dem gröberen Material entsprechend pflegen sie derber in der Form und weniger sorgfältig in der Ziselierung zu sein als die Gold- und Silberarbeiten, aber es gibt Ausnahmen, und eine eigenartige, phantasiereiche künstlerische Erfindung zeichnet fast alle aus. Wie weit die Verfertiger der technischen Teile mit denen des künstlerischen Schmuckes identisch sind, ist nicht festzustellen. Zweifellos haben Gelehrte uud Handwerker, Uhrmacher, Schlosser, Goldschmiede und Gürtler Hand in Hand gearbeitet und mancher zeichengewandte Künstler wird auch noch gelegentlich zugezogen sein. Die berühmtesten Meister für Uhren und Instrumentenbau waren Johann Prätorius, Jost Byrgi und die Gebrüder Schißler. Prätorius [1537—1616] kam 1562 nach Nürnberg, verließ es nach einigen Jahren, nahm aber seine Beziehungen später wieder auf und starb als Professor der Nürnbergischen Universität Altdorf. Also schon damals ein erfolgreiches

Zusammengehen von Theorie und Praxis. Byrgi [1552—1592] arbeitete zuerst unter Daspodius an der Uhr des Straßburger Münsters, wurde 1579 durch den Landgrafen Wilhelm IV. nach Kassel und 1603 durch Rudolf II., dessen astronomische und astrologische Neigungen bekannt sind, nach Prag berufen, kehrte aber 1622 nach Kassel zurück. Die Gebrüder Schißler, Christian und Christoph lebten in Augsburg. Genaue Lebensdaten sind nicht bekannt. □

Neben diesen Genannten gibt es noch eine große Zahl von anderen Meistern, die meist ihren Sitz in Nürnberg hatten und es auf diesem Gebiete vielleicht mehr als auf anderen berühmt machten. WENZEL JAMNITZER darf an erster Stelle genannt werden. Wir wissen, daß er vielseitige Kenntnisse in der Perspektive, Mechanik, Physik und Mathematik besaß und auch praktisch in verschiedenster Weise verwertete. Im Jahre 1568 erschien seine 'Perspektiva', eine illustrierte Abhandlung über die perspektivische Darstellung einer Reihe von komplizierten, aus dem Würfel abgeleiteten Körpern. Ein silbernes Bergwerk, das durch Wasser bewegbar war, stand früher in Wien in dem Garten der Kaiserin Anna, der Gemahlin Ferdinands II., ist aber bis auf vier große, in Messing gegossene und vergoldete allegorische Figuren der Jahreszeiten verloren gegangen. Dagegen ist ein Astrolabium mit der ausführlichen Bezeichnung: 'Durch Wentzel Jamnitzer, Goldschmidt zu Nürnberg 1578 verfertigt' im mathematisch-physikalischen Salon zu Dresden erhalten. Alle von den astronomischen Teilungen freigebliebenen Flächen sind in feinster Kupferstichmanier mit allegorischen Figuren und Putten, die auf die Verwendung des Gerätes Bezug haben, graviert und machen es zu dem künstlerisch wertvollsten, das existiert. Das sächsische Wappen deutet darauf hin, daß es wahrscheinlich für den Kurfürsten August hergestellt wurde und zu einer Anzahl von geometrischen Instrumenten gehörte, für die Jamnitzer 1581 eine Restsumme von 350 fl. erhielt. Anscheinend gehörte zu dieser Gruppe auch ein geschriebenes Buch, das umständlich und ausführlich von einem nicht mehr erhaltenen Proportionszirkel handelt, und dessen verschiedene Verwendungsarten durch eine Reihe von gemalten Abbildungen veranschaulicht werden. Im Titel heißt es ausdrücklich: 'Alles durch Wenzel Jamnitzer Bürger und Goldschmied zu Nürnberg von newen erfunden'. Ein anderes zweibändiges Werk von ihm im South Kensington Museum in London, das dasselbe Thema behandelt, erhält durch einen Zusatz in einer anderen, aber gleichzeitigen Handschrift ein besonderes Interesse, da es wohl die letzte Arbeit ist, die Jamnitzer vollendete. Die fraglichen Worte lauten:

Als fünfzehnhundert achzig 5 Jahr
Der Neunzehnd im Oktober war
Diss werk gebracht zu gutem endt
Durch wenzel Jamnitzer genendt.
Darnach uff fünffzehen Dezember
Ist seliglich verschieden er.

Im Totenregister der St. Sebalduskirche zu Nürnberg ist der 19. Dezember als Todestag angegeben. Die Londoner Handschrift übertrifft die Dresdener durch zahlreichere und bessere Illustrationen. □

Wohl das größte existierende Astrolabium, ein Werk Chr. Schißlers, besitzt



Abb. 496: Christoph Schißler. Tellurium. 1569. München, □ National-Museum □

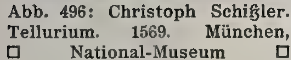




Abb. 497: Byrgi. Globus. 1585. □ Kassel, Museum □



Abb. 498: Elefant mit Uhr. Zweite Hälfte 16. Jahrhunderts. Privat- □ besitz □

das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Es ist durch seine bunt bemalten Figuren an den Zeigern der Windrose interessant. Bis auf vereinzelte, an geeigneten Stellen eingefügte durchbrochene Muster beschränkten sich die Verzierungen aller flachen Instrumente durchweg auf Gravierungen. Diese haben meist einen frischeren und selbständigeren Charakter als jene an den häufigen und regelmäßig gestalteten Gerätformen, für die es sich lohnte, Vorbilder und Kunstbüchlein herzustellen. Künstlerisch noch vielseitiger sind die Globen und Tellurien. Prachtvoll steht bei dem 1569 gearbeiteten Tellurium Christoph Schißlers im Münchener National-Museum [Abb. 496] der ausschreitende Herkules da, der mit weit ausgebreiteten Armen über seinem Kopf das aus Reifen und Ringen hergestellte Himmelsmodell trägt, ein Motiv, das bis zur Gegenwart hin oft wiederholt ist. Massiger wirkt ein Himmelsglobus Kaiser Rudolfs II. von Georg Roll aus dem Jahre 1588 im Wiener Hofmuseum. Er steht auf vier kräftigen Klauenfüßen, die sich in Grotesken fortsetzen, in einem eiförmigen Bindestück vereinigen und von dort in vier durchbrochenen, die Kugel halb umschließenden Armen nach oben weiterlaufen. Fledermausflügel und Kakaduköpfe sind in geschickter Weise in die Hauptlinien der Füße hineinkomponiert. Byrgi nahm bei einem 1575 vollendeten Globus in Marburg, den er für Landgraf Wilhelm IV. anfertigte, einen kleinen runden Tisch mit vier geschweiften Füßen als Gestell. Darauf setzte er das Globusgerüst, das von vier im Viertelkreis gebogenen Hermen getragen wird. Der Meridian ist aus Stahl mit zierlichem Blattwerk in Silber und Gold. Bei einem 1585 angefangenen Himmelsglobus in Kassel [Abb. 497] benutzte er vier Löwenfüße, die in männliche Figuren auslaufen, um die runde Scheibe zu stützen, auf welcher das Kugelgerüst mit vier geschweiften Karyatiden aufsitzt. □

Unter den UHREN herrscht eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Art des Werkes und in der Ausstattung des Gehäuses. Es gab noch keine festen Typen, die fabrikmäßig hergestellt wurden, sondern jedes Stück wurde neu konstruiert oder doch mit beträchtlichen Variationen gearbeitet. Große, durch Gewichte ge-



Abb. 499: Sechsseitige Standuhr. Ende des 16. Jahrhunderts. Privatbesitz

triebene Uhren hatte bereits das 15. Jahrhundert. Das 16. Jahrhundert fand die elastische Metallfeder als Triebkraft und die Unruhe dazu und konnte daher Werke bauen, die in jeder Lage gingen und dazu einen wesentlich geringeren Raum einnahmen, ja sogar so klein gemacht wurden, daß sie in der Tasche getragen werden konnten! Die erste urkundliche Erwähnung der Taschenuhr fällt in das Jahr 1511. Damals fertigte der Nürnberger Schlosser Peter Henlein, dem man ihre Erfindung zuschreibt, schon solche, die 40 Stunden gingen und auch ein Schlagwerk hatten. Er wird also seine folgenreiche Idee schon einige Jahre früher gehabt haben. Die Federuhren verbreiteten sich dann außerordentlich schnell, so daß Neudörffer 1547, fünf Jahre nach Henleins Tod, nur das rühmt, was er als dessen neuestes Wunder noch in Erinnerung hatte, nämlich die kleineren Uhren in den Bisamknöpfen der Frauen. Diese Bisamknöpfe waren kugel- oder birnenförmige Anhänger an den lang herabhängenden Gürtelketten und bildeten schon lange eine einladende Aufgabe für die Bijouterie. Darin eine Uhr zu haben, war höchst ergötzlich. Der Zahl nach haben die Standuhren das Übergewicht. Sie sind bald flach, bald hoch, bald rund, bald eckig [Abb. 499]. Das Schlagwerk und die Zifferblätter, welche die Minuten, Stunden, Tage, Monate, den Stand des Mondes und der Planeten, die Sternbilder und Tierkreise enthalten, sind in der verschiedensten Weise kombiniert. Mit Vorliebe wurden Figuren benutzt, um den Stand anzuzeigen oder das Schlagwerk zu regen. Dieser Reichhaltigkeit des Mechanismus entspricht der Wechsel in der künstlerischen Ausgestaltung des Gehäuses. In einfachen, fast mächtigen Architekturformen ist eine 1,35 m hohe astronomische Uhr im Johanneum in Dresden gehalten, die auf Wunsch des Kurfürsten August unter der Leitung des bereits genannten Landgrafen von Hessen von 1356—1568 durch den Marburger Astronomen und Uhrmacher Baldwein und den Meister H. Bucher gebaut wurde. Der reiche Reliefschmuck in Gestalt von allegorischen Figuren der Tugenden und Wissenschaften, Monatsdarstellungen und anderem mehr, der Emailschmuck an Wappen und den Tierkreisen tun dem großen Charakter des Ganzen keinen Abbruch. In mehreren ähnlichen, aber nicht gleichen Exemplaren kommt eine kleine hochrechteckige Standuhr mit baldachinartiger Bedachung vor, die alle auf ein und denselben Meister, auf Jeremias Metzger, zurückzugehen scheinen. Von diesem stammt wenigstens die 1564 datierte prachtvolle Uhr im Wiener Hofmuseum [Abb. 500]. Sie sowie die übrigen haben einen flachen mit Reliefdarstellungen verzierten Sockel, der direkt oder vermittelst Kugel- und Klauenfüßen auf dem Boden steht. Die Ecken werden durch Baluster oder Hermen gebildet. Der Baldachin führt diese vier Hauptlinien

in sanfter Schweifung durch Seepferde oder Sirenen, die in ein langgestrecktes Blatt auslaufen, zur bekrönenden Endfigur weiter. Die Flächen dazwischen sind auf das Zierlichste durchbrochen. Bei der Wiener Uhr ist es Laubwerk mit Jagdszenen, bei einer anderen im Grünen Gewölbe künstlich verschlungenes Band- und Rollwerk mit Köpfen, bei einer dritten in Kassel Rollwerk mit allegorischen Figuren und astronomischen Szenen, bei einer vierten im South Kensington Museum feinstes Blattwerk mit Vögeln. In diesen Baldachinen steckt eine Fülle anziehendster Phantasie und gußtechnisch sind sie kleine Wunderwerke. Die von den Zifferblättern nicht in Anspruch genommenen Flächen der Seiten tragen Gravierungen, maureskes Ätzwerk oder flache Figuren und Reliefverzierungen. Kurz — es ist nirgends ein Plätzchen, in das die geübte Hand des Meisters nicht irgendeinen liebenswürdigen Schmuck tat, und das Ganze ist, verstärkt durch die glänzende Vergoldung, aufgelöst in ein reiches Spiel kleiner Lichter und Reflexe, die es oft erschweren, der unerschöpflichen Fülle des Details nach Gebühr und Verdienst zu folgen. Beliebt waren in den fürstlichen Kunstkammern hohe turmartig ausgebildete Uhren, bei denen die ernsthaften Zeit- und Himmelsangaben ein wenig hinter beweglichem Figurenwerk und anderen mechanischen Spielereien, zum Beispiel der auf schiefer Ebene herabrollenden, automatisch wieder gehobenen und aufs Neue herabrollenden Kugeln, zurücktreten. Solche Uhren befinden sich im Grünen Gewölbe und im Johanneum in Dresden, im Museum in Gotha, in Wien und anderen Orten. Beliebt waren ferner Tiere [Abb. 498], die an passender Stelle das Zifferblatt trugen und beim Stundenschlag sich bewegten oder tanzten. Selbst eine figurenreiche religiöse Szene, wie die Anbetung Christi, machte ein Augsburger Meister 1589 zum unterhaltenden Mittelpunkt eines großen Uhrwerkes mit einem palaisartigen, doppelschossigen Gehäuse, über dem leicht gestützt etwas phantastisch der kugelförmige Sternenhimmel mit Gott Vater und kleinen Engeln schwebt. Als oberster Abschluß durfte der Turm für die herabrollende Kugel nicht fehlen. Diese Uhr steht im Johanneum in Dresden und so unorganisch sie in ihrem Aufbau anmutet, so lehrreich ist sie wie zahllose andere durch ihre Originalität. Es fehlt jede Schablone, die sich sonst so oft breit macht und man empfindet erquickt die Schaffensfreude und Schaffensfrische auf diesem bisher längst nicht genügend beachteten und durchforschten Gebiete mit, selbst wenn für Details und Reliefs fremde Vorbilder benutzt sind, und die Ausführung bisweilen zu wünschen übrig läßt. □


Abb. 500: Jeremias Metzger. Standuhr von 1564. □ Wien, Hofmuseum. □

Auf anderen Gebieten spielen Messing oder Bronze ganz im Gegensatz zu Italien und zum Mittelalter in künstlerischer Durchbildung eine geringe Rolle. Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin besitzt einen Bronzemörser [Abb. 501] mit der Inschrift 'Alexander Endorfer goß mich 1539 jar' und einen ungefähr gleichzeitigen ganz vergoldeten Türklopfer. Über Endorfer ist nichts weiter bekannt. Vielleicht stand er zu dem 1501 in Innsbruck gestorbenen Stückgießer Jörg Endorfer in verwandtschaftlichen Beziehungen. Der Türklopfer ist süddeutsche, vielleicht Nürnberger Arbeit und in der Komposition und Behandlung des Details ungemein reizvoll, nur wirken die beiden unteren liegenden Figuren gegen den oberen Teil etwas schwächlich. Vom Ende des Jahrhunderts stammt ein Türklopfer aus dem Schlosse Kirchheim a. d. Mindel, jetzt ebenfalls im Berliner Kunstgewerbe-Museum, den Hubert Gerhard nach einem Modell von Peter Candid goß. Er lehnt sich an italienische Vorbilder an. Die wundervollen Messingkronleuchter, Wand- und Standleuchter, die reichen Gitter aus Messing stammen in der Minderzahl aus dem 16., meist erst aus dem 17. Jahrhundert. Die weit verbreiteten, geschlagenen Messingschüsseln bleiben bei den alten handwerklichen Formen und Motiven stehen und lassen wenig von dem allgemeinen Aufschwung und dem Einfluß der Renaissance merken. □

Anders liegt es beim ZINNGERÄT. Die für den täglichen Gebrauch bestimmten Gegenstände bewahrten zwar ihre einfachen Formen, aber andere sind zu Schmuck- und Zierstücken von künstlerischem Wert ausgebildet worden. Diese sogenannten EDELZINNARBEITEN können hier allein berücksichtigt werden. Die Schwierigkeiten, sie nach Zeiten und Herstellungsorten genau auseinander zu halten, sind besonders groß, weil außer der allgemeinen Neigung der Renaissancemeister, die Werke anderer ohne Bedenken zu benutzen und zu kopieren, der gewöhnliche Kandelgießer meistens nicht die Fähigkeit besaß, sich reiche und künstlerische Modelle selbst anzufertigen. Diese waren deshalb Kostbarkeiten, die lange beibehalten und vererbt, auch wohl von einer Werkstatt in die andere verliehen wurden. Die vertieft eingeschlagenen Stadt- und Meisterstempel beziehen sich aus demselben Grunde bloß auf den Gußort und den Gießer. Nur die zugleich mit dem Ornament erhaben gegossenen Monogramme und Zeichen deuten auf den Verfertiger des Modelles. Zu den Modellen wurden verschiedene Materialien, Messing, Kupfer, Eisen oder Stein genommen und die Darstellungen in der Art der Münzstempel vertieft eingeschnitten, so daß sie nach dem Guß in flachem Relief heraustraten. Sie sind in guten Exemplaren, wie sich aus der Technik des Schneidens im Gegensatz zum Treiben ohne weiteres ergibt, in der Form durchweg schärfer, dünnliniger und zierlicher als getriebene Goldschmiedearbeiten. Gegenteilige Eigenschaften beruhen gewöhnlich auf starker Abnutzung der Modelle oder der Geräte selbst. Die Gerätformen beschränken sich überwiegend auf Schüsseln, Teller, Kannen und Humpen. Seltener sind Salzfässer, Tintenfässer und andere Kleinigkeiten. Die in gotischer Zeit beliebte Gravierung verschwand mit dem Eindringen der Renaissance — das geschah auf diesem Gebiet zumeist erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — fast vollständig. Die neuen Motive sind keine anderen als überall. Auf ebenen Flächen, z. B. Tellerrändern,

wurden Muster aus verschlungenem oder gebrochenem Bandwerk beliebt, das bald allein, bald mit naturalistischen Blättern und Ranken vermischt auftritt, aber das Übergewicht über diese zu behalten pflegt. Die naturalistische Ranke füllt auf Tellerrändern häufig den Raum zwischen Medaillons mit Köpfen und figürlichen Darstellungen. Ab und zu versilberte oder vergoldete man Zinnsachen oder belebte sie durch farbige Bemalung. □



Abb. 501: Alexander Endorfer. Mörser. 1539. □ Berlin, Kunstgewerbemuseum □

Das Erzgebirge war in Deutschland der wichtigste Fundort für Zinn. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts herrschte in den Gruben ein lebhafter Betrieb und ergab besonders im 16. Jahrhundert eine große Ausbeute. So lag es nahe, daß sich in den umliegenden Ländern, Franken, Sachsen, Schlesien und Böhmen, die Herstellung und der Export der Edelzinnarbeiten vorzugsweise entwickelte. An erster Stelle stand Nürnberg. Seine Zinnsachen wurden ihrer vorzüglichen Qualität wegen überall gern gekauft. In Riga wurde ausdrücklich anerkannt, daß sie besser seien als die einheimischen. Freilich veranlaßte die Konkurrenz manche Reibungen, an denen die Nürnberger Händler nicht immer schuldlos gewesen zu sein scheinen. In Lübeck wurde z. B. den Apengetern, den Handwerkern, die sich mit dem Gießen der feineren Messing- und Zinngegenstände befaßten, vom Rate zugestanden, durch ihre Älterleute die Nürnberger Händler wegen vorgefallener Unregelmäßigkeiten überwachen zu dürfen. In Wien beschränkte der Rat den Vertrieb Nürnberger Zinnwaren auf zwei Märkte im Jahr. Doch das alles tat der Nürnberger Produktion wenig Abbruch. Wegen der großen Zahl von Künstlern und Kunsthandwerkern, die den Zinngießern die Modelle arbeiten konnten, bildete die Stadt gerade für dieses Gebiet den günstigsten Boden. Die bekanntesten Meister waren im späteren 16. Jahrhundert Martin Harscher, Melchior Koch, Hans Lobsinger, Nikolaus Horchhaimer und Kaspar Enderlein. Nur von den beiden letzten gibt es beglaubigte Arbeiten. Horchhaimer [gest. 1583] gehörte zu einer Gruppe von Meistern, die etwa bis 1600 in der sogenannten Holzstockmanier arbeiteten. Ihre Reliefierung ist nicht gleichmäßig plastisch gerundet, sondern in einer ähnlichen Weise, wie zum Drucken bestimmte Holzschnittstöcke linienartig geschnitten. Das gibt bei allem Figürlichen völlig unklare Bilder und kann nur als eine Verirrung bezeichnet werden. Die mit N. H. signierten Arbeiten Horchhaimers sind nicht gerade selten. □

Den bedeutendsten Platz nimmt KASPAR ENDERLEIN ein, obgleich die neuere Forschung ihm seinen ehemaligen Hauptruhm, die Erfindung der vielbewunderten Temperantiaschüssel, hat nehmen müssen und außerdem nachgewiesen hat, daß

eine Anzahl anderer vorzüglicher Werke nicht aus seinen Händen hervorgegangen ist. Es verhielt sich mit ihm ähnlich wie mit Jamnitzer. Sein Name war der einzig bekannte und die stets herrschende Neigung, gute Arbeiten mit bekannten Namen in Verbindung zu bringen, machte auch ihn zum alleinigen Repräsentanten der deutschen Zinngießer. Das ist er heute, wie gesagt, nicht mehr, aber der erste ist er geblieben. Enderlein wurde 1560 in Basel geboren, trat dort 1574 bei einem Zinngießermeister als Lehrling ein, kam um 1584 als Gesell nach Nürnberg, wo er alsbald auch in der Zunft der Meistersinger Aufnahme fand, heiratete 1586 und wurde in demselben Jahre Bürger und Meister. Er starb 1633. — Die Temperantiaschüssel, so benannt nach einer auf dem Mittelfeld angebrachten allegorischen Figur der Mäßigkeit, ist von Enderlein nacheinander viermal in etwas variierenden Modellen nach einer Zinnschüssel von François Briot kopiert. Nicht ängstlich und sklavisch Linie für Linie, aber doch so, daß von einer selbständigen Schöpfung zweifellos nicht die Rede sein kann Das erste Modell ist 1611 datiert und mit seinem vollen Namen bezeichnet. Die Formen sind im einzelnen ein wenig schwerfälliger, der Gesamteindruck aber ist derselbe wie bei Briot [vgl. Abb. 501]. Zu der Schüssel gehört eine Kanne, die sich aber nicht so genau an die von Briot anlehnt. Bei einer Kanne mit Allegorien des Krieges, des Friedens und des Überflusses, bei einem Krug und bei einem großen Teller mit den Erdteilen hat Enderlein eine andere französische, nicht von Briot herstammende Schüssel mit einem Mars in der Mitte benutzt. Kleinere und einfache Arbeiten sind eine Schale mit Loth und seinen Töchtern [1608], die mit dem heiligen Georg [1615], ein Teller mit den vier Jahreszeiten [1621] und ein Teller mit einem Doppeladler und Putten. Die besten Exemplare dieser Stücke befinden sich fast alle in den Sammlungen Demiani und Zöllner in Leipzig. □

Die SÄCHSISCHEN Edelzinngeräte unterscheiden sich wesentlich von den nürnbergischen. Die Ornamente wurden nicht in das Hauptmodell eingeschnitten und zugleich mit diesem ausgegossen, sondern für sich aus einzelnen Teilen zusammengestellt, abgeformt, gegossen und dann an passender Stelle aufgelötet. Flötners Plaketten sind besonders häufig benutzt. Sie stehen bald in dieser, bald in jener Reihenfolge, und kam es bei Streifen und Friesen mit den Maßen nicht genau aus, schnitt man kurzerhand das Überflüssige ab oder fügte, den Anfang wiederholend, den erforderlichen Teil hinzu. Auf den Inhalt wurde dabei nicht viel Rücksicht genommen. Dies Verfahren ergab ein stumpferes und weniger sauberes Relief als die Nürnberger Methode, aber es war einfacher und billiger, denn die bloße mechanische Zusammenstellung und Abformung von Plaketten brachte auch der einfache Zinngießer selbst mühelos zustande. In Sachsen besteht daher kein Unterschied zwischen Zinnmodelleur und Zinngießer und man kann die Stempel unbedenklich zum Nachweis der Herkunft eines Gerätes benutzen. Im 17. Jahrhundert sind aus besonderen Anlässen vereinzelt auch geschnittene Modelle angefertigt. □

Das Hauptwerk ist die große 1562 datierte Zunftkanne der Maurerinnung in Zittau, jetzt im Städtischen Museum ebendort. Die Relieffiguren sind nach Plaketten von Flötner abgeformt. Eine ähnliche Kanne besitzt das South Kensington




□ Abb. 501 und 502: François Briot. Kanne und Schüssel. Frankreich □

Museum in London. Sie rühren dem Stempel nach wahrscheinlich von dem Zittauer Meister Paul Weise her. Ihnen verwandt sind eine reichverzierte Kanne im Museum Franzisco-Carolinum zu Linz und ein Leuchter in der Sammlung Demiani. Neben Zittau treten noch Freiberg, Schneeberg, Annaberg und Marienberg hervor. Die Herstellungsweise brachte es mit sich, daß bei den Kannen fast immer mehrere Reliefstreifen übereinander, durch schmale glatte oder profilierte Streifen getrennt, wiederkehren. Bei einer sächsischen Schüssel im Louvre in Paris, die in der Mitte ein Medaillon mit dem Bildnis des Kurfürsten August enthält, bilden am Rand die aufgesetzten Reliefs mit den gleichmäßigen glatten Zwischenräumen einen nicht unwirksamen Rhythmus. □

Nun FRANÇOIS BRIOT! Briot wurde um 1550, also etwa zehn Jahre früher als Enderlein in dem kleinen Orte Damblain, das damals zum deutschen Herzogtum Lothringen gehörte, geboren. Man mag ihn daher nach Neigung als Deutschen oder als Franzosen auffassen. Die Franzosen betrachten ihn ganz als den ihrigen und sein Name und seine Sprache geben ihnen recht. Auch der Charakter seiner Kunst weist ihn mehr nach Frankreich als nach Deutschland. Briot war Protestant und kam 1579 oder 1580 vielleicht infolge der französischen Protestantenverfolgung nach der von einem lutherischen Fürsten regierten Grafschaft Mömpelgard, wo er unter anderen geflüchteten Künstlern und Handwerkern auch eine Anzahl von tüchtigen Zinngießern traf. Dort hat er als Graveur des Grafen Friedrich, des späteren Herzogs von Württemberg und seines Nachfolgers, des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg zwischen 1580 und 1590 das Modell der bei Enderlein erwähnten Temperantiaschüssel [Abb. 501] geschaffen. Es steht fest, daß er seine Modelle

in Kupfer arbeitete und teilweise selbst goß. Wenn Abgüsse mit fremden Stempeln existieren, so erklärt sich das dadurch, daß seine Modelle später in andere Hände kamen. Bei der ungewöhnlichen Schönheit seiner Arbeiten hat man wohl geglaubt, sie seien für eine Ausführung in Gold oder Silber bestimmt, sie haben aber durchaus den Charakter der für Zinnguß bestimmten, gravierten und gestochenen Form. Zu der Schüssel arbeitete er eine Kanne [Abb. 502]. In diesen beiden Stücken bestand trotz seines unruhigen Lebens natürlich nicht sein ganzes Werk, aber vorläufig ist ihm mit Sicherheit nicht mehr zuzuweisen. Die übrigen, zum Teil ähnlich hervorragenden französischen Zinngegenstände, wie die bereits erwähnte Marsschüssel, dann die sogenannte Briot-Vase, der sogenannte Briot-Krug, das berühmte Salzfaß in Dijon und anderes mehr können bei genauerer Prüfung für Briot nicht in Anspruch genommen werden. □

5. EISEN □

An allgemeiner Bedeutung nähert sich die WAFFENSCHMIEDEKUNST der Goldschmiedekunst. Sie geht auch künstlerisch und technisch in diese über. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts bildete die geschlossene Rüstung im Kriege einen ernsthaften Schutz. Je mehr die Feuerwaffen verbessert und angewendet wurden, je mehr verlor die schwere eiserne Rüstung im Kampfe ihren Wert. Aber sie war zu lange die Ehrentracht für Fürsten und Ritter gewesen, als daß sie leichten Herzens aufgegeben wäre. Man behielt sie als Prunkgewand und für das Turnier, in dem die vergangene Zeit und die alte Kampfesweise nachlebte. Dementsprechend wurde die äußere Ausstattung im Verlaufe des Jahrhunderts immer mehr betont. Die ersten Künstler der Zeit lieferten die Entwürfe und Ätzung, Tauschierung, Treibarbeit und Vergoldung wetteiferten miteinander, eine reiche Wirkung zu erzielen. □

Deutschland war in der Herstellung alles dessen, was zum Waffenhandwerk und zur Kriegführung gehört, berühmt. In der Plattnerei, die sich speziell mit der Anfertigung von Rüstungen befaßte, stand es vielleicht an erster Stelle. Noch heute sehen wir viele kostbare Rüstungen, die von fremden Fürsten in Deutschland in Auftrag gegeben waren, in den großen Museen des Auslandes. In den berühmten Waffensammlungen des Hofmuseums in Wien und im Historischen Museum zu Dresden bilden sie die Überzahl des Bestandes und zeugen in glänzendster Weise von einem überaus umfangreichen gewerblichen Betriebe, der für uns ebenso wie das ganze Ritterwesen immer noch von einem gewissen romantischen Schimmer umgeben ist. □

Form, Zweck und Verwendung von Schutz- und Angriffswaffen sind seit längerer Zeit Gegenstand reger Forschung gewesen. Aber den Meistern ist erst in den letzten 10—15 Jahren ein etwas regeres Interesse zugewendet, und der künstlerischen Ausgestaltung ist man im Zusammenhange weder innerhalb der Waffenschmiedekunst noch im Hinblick auf die allgemeine Entwicklung von Kunst- und Kunstgewerbe nachgegangen, obgleich gerade das eine lohnende und dankbare Aufgabe wäre. Denn ähnlich wie bei den wissenschaftlichen Instrumenten sind die Aufgaben jedesmal neu und die Lösungen phantasievoll und frisch. Die unregelmäßigen Flächen der Waffen- und Rüstungsteile lagen dem deutschen Künst-

ler besonders, sie gaben ihm reiche Gelegenheit, seinen heimlichen Neigungen nachzugehen und sich frei und unbekümmert um Symmetrie und sonstige welsche Kunstgesetze auszuleben. Dazu war es keine billige, flüchtige Kunst fürs Volk, sondern es galt verwöhnten Fürstengeschmack, Fürstengunst und Fürstenlohn. Dürers Handzeichnungen zu Rüstungsteilen sind bereits erwähnt. Es ist nicht unmöglich, daß sie mit anderen verlorengegangenen für eine Rüstung bestimmt waren, die Koloman Kolman in Augsburg 1517 für Maximilian I. begann, aber erst nach dem Tode des Kaisers vollendete. Sie ist nicht mehr erhalten. Andere Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte mit Rittern und geharnischten Reitern deuten darauf hin, daß Dürer sich aus ganz bestimmten Anlässen und fachmännisch, nicht bloß aus zufälligen und dekorativen Rücksichten, um Waffen kümmerte. Aldegrevers und der übrigen Kleinmeister Motive finden wir unzählige Male an Rüstungen, Schwertern und Dolchen [Abb. 509] verwendet. Der vielseitige Albrecht Glockenton zu Nürnberg — er war Illuminist, Glasmaler, Kupferstecher, Formschneider und Ätzmaler [gest. 1560] — soll den Landsknechtharnisch des Konrad von Bemelberg in Wien dekoriert haben. Von Daniel Hopfer ist eine 1536 datierte und mit vollem Namen bezeichnete Tartsche in Madrid erhalten. Hans Mielich in München hat sicher Entwürfe zu Waffen geliefert, wenn auch nicht alles von seiner Hand stammt, was ihm früher zugeschrieben



□ Abb. 503: Feldharnisch. Augsburg um 1550. Wien, Hofmuseum □

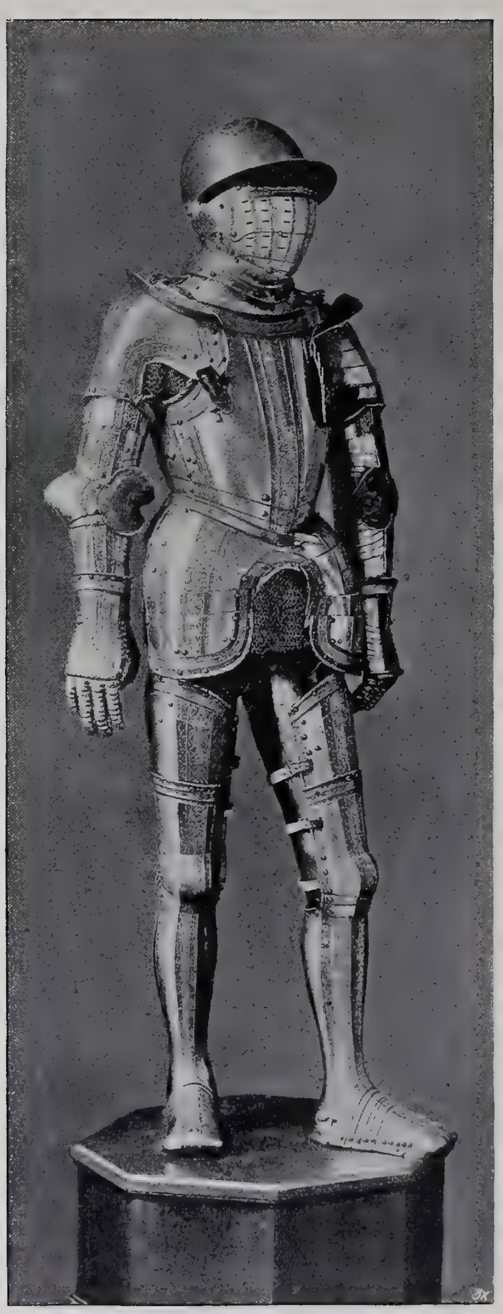


Abb. 504: Feldharnisch Philipps II. von Spanien. Um 1540. Wien, Hofmuseum

wurde. Kurz — das Werk manches Künstlers wird bei genauerer Durchforschung in dieser Richtung erweitert werden. Der Plattner stellte die Rüstung nach dem Entwurf des Künstlers entweder fertig oder übergab die feinere Ornamentierung einem Dritten. Besonders die Ätzungen scheinen öfters von besonderen Meistern ausgeführt zu sein. Als Treibarbeiter wird voraussichtlich noch mancher Goldschmied auftauchen. Bei dem Streben nach Vielseitigkeit und Reichtum eigneten sich die Ornamentiker in Anlehnung an orientalische Waffen und italienische Arbeiten auch die Tauschierung an und erzielten damit schöne Erfolge. Von den übrigen Techniken gibt es keine, die nicht bei Gelegenheit herangezogen wurde.

Augsburg, Nürnberg und Innsbruck waren die Hauptorte der Waffenschmiedekunst. Die bekanntesten Augsburger Plattner waren Koloman Kolman [gest. 1532], dessen Sohn Desiderius Kolman, der nach 1554 nicht viel Bedeutendes mehr gearbeitet zu haben scheint, und Anton Pfeffenhauser [gest. 1603]. Koloman Kolman war einer der berühmtesten Plattner Europas. Er lieferte für alle Länder, selbst nach Italien, dem es auf diesem Gebiete an Kräften fürwahr nicht fehlte. In Wien und Madrid befinden sich mehrere reiche Rüstungen und Harnischgarnituren von ihm, darunter als bedeutendste die für Karl V. um 1525. Desiderius Kolman stand anfangs in gleichem Ansehen wie sein Vater, kam aber in Verlegenheiten und mußte 1554 Augsburg verlassen. Von ihm stammt ein prachtvoller Harnisch König Phi-



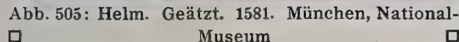


Abb. 505: Helm. Geätzt. 1581. München, National-Museum



Abb. 506: Helm Rudolfs II. Getrieben. Um 1590. Wien, Hofmuseum

lipps II. von Spanien in Madrid mit reichen figuralen Darstellungen [1550]. An der Treibarbeit einiger Teile war der Goldschmiedegesell Georg Sigman mit beteiligt, nur den Schild vollendete Kolman 2 Jahre später allein. Pfeffenhauser war ebenfalls ein vielbeschäftigter Mann. Das Historische Museum in Dresden besitzt von ihm nicht weniger als 18 Harnische in verschiedenartiger Ausführung; in Wien wird von seiner Hand der Harnisch Kaiser Maximilian II. bewahrt; sein schönstes Werk aber ist die berühmte und kunstvolle Rüstung des Königs Sebastian von Portugal, die dieser an Philipp II. schenkte. Sie befindet sich jetzt in Madrid. In Nürnberg traten besonders Kunz Lochner [gest. 1567] und die beiden Wilhelm von Worms, Vater und Sohn, hervor. Jener starb 1537, dieser nach 1570, aber anscheinend nicht in Nürnberg. Über Lochner sagt Neudörffer: 'Der Erzherzog Maximilian [der spätere Kaiser Maximilian II.] gibt ihm wegen seiner künstlerischen Arbeit jährliche Pension. Dem hat er auch eine Zeitlang hero solche Arbeit von Eisen und Stahl gemacht und dermaßen so künstlich getrieben und ausgebracht, das es der Arbeit so von Silber gemacht gleichen tut.' Diese Bemerkung erhält dadurch ein besonderes Interesse, daß der Harnisch in der Wiener Sammlung erhalten ist und Neudörffers Wort durchaus bestätigt. Von den beiden Wormsern ist der Jüngere der Wichtigere, weil sich von ihm die größere Zahl der Arbeiten erhalten hat. Er lieferte um 1560 an Kaiser Ferdinand I. eine Harnischgarnitur und arbeitete gleichfalls für die spanischen Prinzen und zahlreiche andere Fürsten.

In Innsbruck waren die aus Augsburg stammenden Seusenhofers die bedeutendsten Meister. Der älteste, Konrad, starb schon 1518, sein Bruder Hans lebte bis 1555. Dieser hatte einen Sohn namens Jörg, der schon bald nach 1558 starb, aber am meisten hervortritt. Er stand in engen Beziehungen zu Ferdinand I. und ging 1539 in dessen Auftrage nach Paris, um für den König Franz I. und dessen Söhne Harnische anzumessen. Diejenigen für die Söhne wurden abgesandt, der für den König selbst blieb in Innsbruck, weil inzwischen Krieg mit Frankreich ausgebrochen war, und wurde erst 1806 auf Befehl Napoleons nach Paris überführt. In Wien und Dresden befinden sich andere Arbeiten von ihm. Mit den genannten ist die Zahl der bedeutenden Meister keineswegs erschöpft. Mehrere andere wer-



Abb. 507: Schild Karls IX. Gold mit Email. 1560—70. Louvre

den noch im folgenden erwähnt werden. □

Die Verzierung der Harnische geschah nach zwei Prinzipien. Das eine betonte nur die Ränder und Kanten der einzelnen Teile und ließ die Flächen im wesentlichen frei [Abb. 503 u. 504]. Eine Art, die den Bau der Rüstung klar hervorhebt. Das andere überzog alle Teile gleichmäßig mit Schmuck [siehe Tafel]. Hierdurch wird die Gliederung der Rüstung leicht verwischt, besonders, wenn trennende Kanten fehlen, oder wenn die Linienführung nicht ausgesprochen der Form der einzelnen Stücke folgt und gar über die sogenannten geschobenen Stücke herübergeht. Bei der ersten Art wurde Gravierung, Ätzung und Tauschierung, bei der zweiten Treibarbeit bevorzugt. Diese gelangte besonders gegen Ende des Jahrhunderts zu einer erstaunlichen Virtuosität und zauberte ganze Reliefgemälde hervor. Jene nahm gern eine Tönung des Eisens zu Hilfe und erzielte mit den verschiedenen stumpfen oder blanken Nuancen von Grau, Blau und Schwarz wundervolle Wirkungen. Beide Arten erhöhten diese durch Vergoldung. □

Von besonderer Schönheit in künstlerischer und technischer Hinsicht ist eine schwarz-goldene Rüstung Karls V. in Wien um 1550. Prunkvoller wirkt eine Rüstung Kaiser Rudolfs II., deren Ornamentik mit Christof Schwarz aus Ingolstadt [gest. 1594], in Verbindung gebracht wird [Abb. 506]. Ob mit Recht, steht noch dahin. Von dem mattgrauen Grunde heben sich die aufs sorgsamste getriebenen und ziselierten mit Gold und Silber belegten Blattranken, Figuren und Grotesken ab. Auf der Mitte der Brust sieht man Herkules, auf seine Keule gestützt von seinen Taten ausruhend, an anderen Stellen sind seine Taten geschildert, aber immer so, daß sich die Figuren in die Windungen der Ranken einfügen. In wesentlich breiterer Zeichnung ist ein über und über getriebener Prunkharnisch gehalten, den Kaiser Matthias als Prinz getragen haben soll. Das Außerordentlichste in dieser Art aber ist die Prachtrüstung des Kurfürsten Christians II. in Dresden, die mit der dazu gehörenden Pferderüstung 1603 und 1604 von Heinrich Knopf in Münster i. W. gearbeitet wurde [siehe Tafel]. Knopf siedelte später nach Nürnberg über. Jeder



HEINRICH KNOPF · PRACHTRÜSTUNG CHRISTIANS II., KURFÜRSTEN VON SACHSEN · DRESDEN, HISTORISCHES MUSEUM



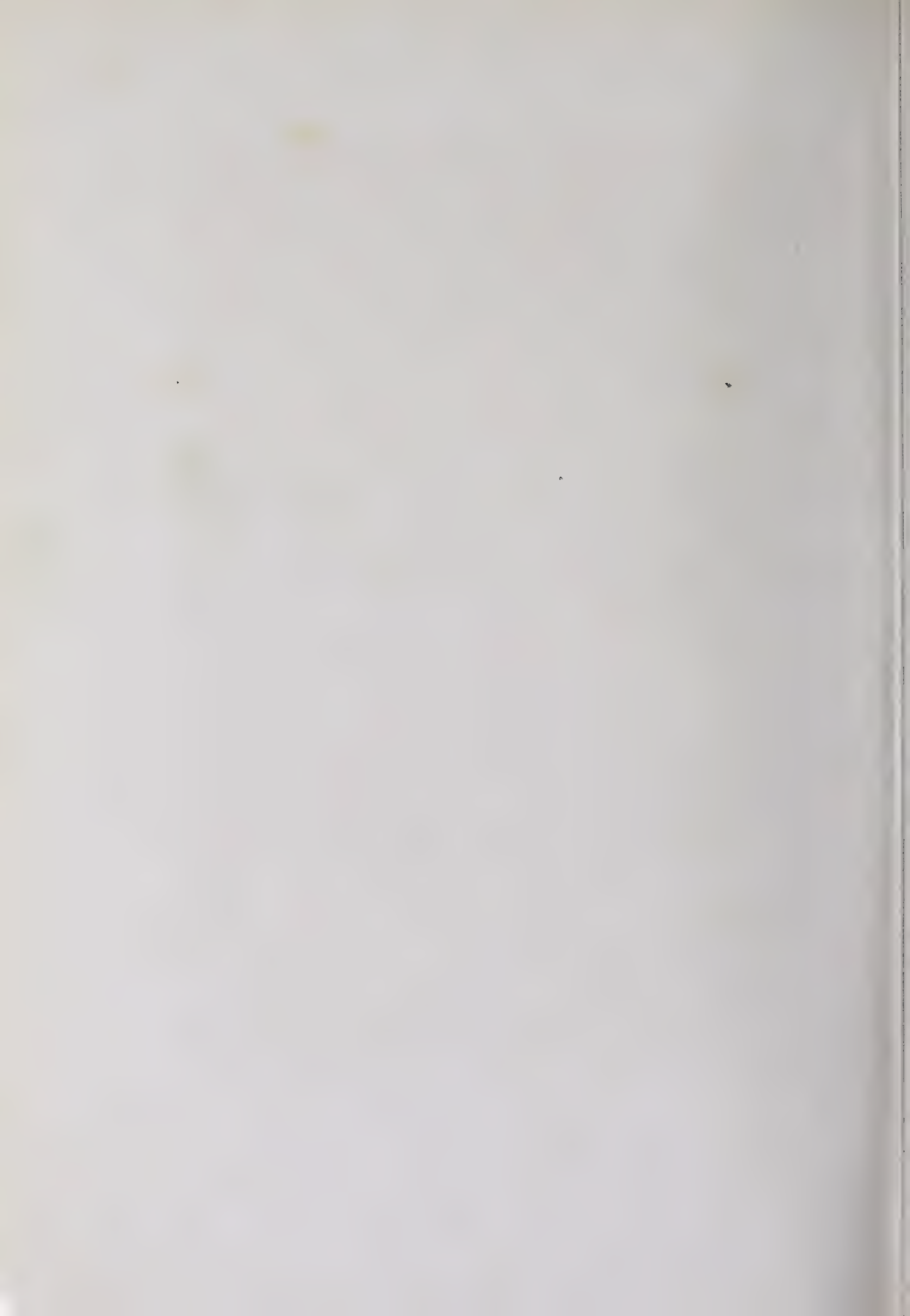




Abb. 508: Rappier von Ottomar Wetter. 1590. Dresden, Historisches Museum



Abb. 509: Dolch. Um 1550. Dresden, Historisches Museum

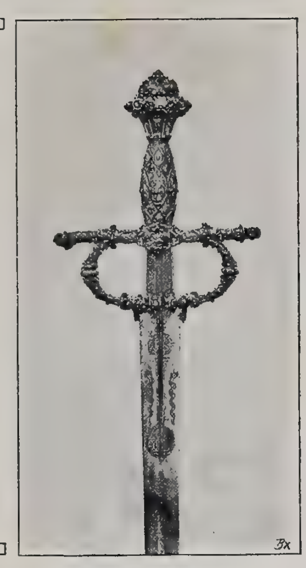


Abb. 510: Ordensschwert von Reesin. Nürnberg 1571. München, Kgl. Schatzkammer.

Rüstungsteil ist seiner Form entsprechend künstlerisch durchgearbeitet. Auf den größeren Flächen sind umrahmte figürliche Darstellungen aus der Ilias, dem Argonautenzuge und der Heraklessage in das flüssige Rankenwerk eingefügt. Der Grund ist durchweg vergoldet, während die erhabenen Stellen in der blanken Eisenfarbe gelassen sind. So sehr nun die ganze Arbeit in Erstaunen setzt und so ausgezeichnet eine kleinere Partie wirkt, leidet doch der Gesamteindruck wie manches andere derselben Zeit an einer Formenfülle, die wir als ein Übermaß empfinden, die in uns aufzunehmen wir kaum noch die Ruhe und Muße haben. Das ist ähnlich so bei dem berühmten goldenen Schild Karls IX. im Louvre [Abb. 507]. Das glänzende Metall und die leuchtenden Emailfarben, mit denen die prachtvollen getriebenen Schlacht- und Lagerszenen und Ornamente gehöht sind, verursachen vor den Augen ein Flimmern, das es einem schwer macht, das einzelne zu erfassen. Die beiden Stücke sind die Reste einer vollständigen Rüstung, die der Regierungszeit des Königs und der Ornamentik entsprechend zwischen 1560—74 angefertigt sein muß.

Ähnlich wie bei den Rüstungen besteht ein großer Unterschied in der Ausstattung der Schwerter. Die Kampfschwerter beschränkten sich auf solides Material und handliche Form, den Prunkschwertern wird reichster künstlerischer Schmuck zuteil. Die Klingen — die Toledaner, die Mailänder und die Solinger galten als die besten — boten nur zu einigem Ätzwerk Raum, es blieben also Griff und Scheide. Die Scheide machte man besonders in der Frührenaissance gern aus Silber und unterschied in der Behandlung Vorder- und Rückseite. Bei dem Kurschwert, das Karl V. im Jahre 1547 an Moritz von Sachsen schenkte, und bei dem jetzigen Reichsschwert des Königreiches Preußen [Abb. 511] sind auf der Vorderseite getriebene



Abb. 511: Reichsschwert von Preußen. Um 1540. Berlin, Krontresor

figürliche Darstellungen, durch schmale Ornamentstreifen unterbrochen, übereinander gestellt, die Rückseiten werden von steigenden Blattranken im Kleinmeisterstil bedeckt. Auch die Griffe sind aus Silber. Die spätere Zeit scheint der für das Wesen des Rollwerks etwas schwierigen Ornamentierung der langen Scheide aus dem Wege gegangen zu sein und diese vorzugsweise mit Leder- oder Sammetüberzug gemacht zu haben. Öffnung und Spitze erhielten aber Metallbeschlag in Übereinstimmung mit dem Griff. Hier nun, wo der Haltbarkeit wegen die einzelnen Teile möglichst aus dem vollen Rund gearbeitet werden mußten, war es gegeben, den Metallschnitt zur Anwendung zu bringen. Das führte zur köstlichsten Klein- und Feinarbeit, die ja auch ganz im Geschmack der Zeit lag. Ein Wunderwerk dieser Art ist das goldene und emaillierte Gefäß des St. Georgi Ordensschwertes [Abb. 510] in der Königlichen Schatzkammer in München von einem Meister Reesin in Nürnberg aus dem Jahre 1571. Dem Schwerte ist ein Dolch im Museum zu Kassel eng verwandt. Häufiger und nicht minder anziehend sind die in Eisen geschnittenen Degengefäße, die keineswegs nur in Italien gearbeitet wurden. Es seien als Beispiel für viele nur das schöne Rappier [Abb. 508] und der Dolch von Ottomar Wetter im Historischen Museum zu Dresden aus dem Jahre 1590 genannt.

Die Herstellung von Feuerwaffen jeder Art, Kanonen, Schlangen, Musketen, Büchsen, hatte im Laufe des Jahrhunderts einen großen Umfang und völlig fabrikmäßigen Charakter angenommen. Suhl war der Hauptplatz. Hier konnten im Jahre 1586 zwei Fabriken bereits 2000 Gewehre und 500 Präcisionsmusketen gleichzeitig nach der Schweiz schicken. Im Jahre 1600 lieferte eine andere Fabrik nach Dänemark 6000 Gewehre. Das ist um so erstaunlicher, als es Maschinenarbeit in unserem Sinne nicht gab. An diesen Gewehren machte man ebenso wie an der großen Masse der Rüstungen und Waffen nur das Notwendige, aber die für den per-

sönlichen Gebrauch der Fürsten bestimmten Büchsen erhielten eine verschwenderische Ausstattung. Die breite Lagerung des Rohres und der Schaft boten Raum genug für zierliche figürliche und ornamentale Darstellungen, die vorzugsweise in Einlegearbeit oder auf besonderen getriebenen oder geschnittenen Platten hergestellt wurden [Abb. 512]. Das Rohr selbst und das Schloß pflegten mit Ätzungen, Gravierungen und Vergoldung versehen zu werden. □

Die vielseitige künstlerische Behandlung des Eisens blieb nicht auf die Waffen beschränkt. Das Wiener Hofmuseum besitzt eine aus Stahl gearbeitete ovale Schale auf niedrigem Fuß. Sie ist auf blau angelassenem, gepunztem Grunde mit erhaben geschnittenen, vergoldeten und versilberten Ranken bedeckt, in die sich Tiere und Grotesken mischen. In Komposition und Behandlung erinnert manches an François Briot. Ein Sonderstück merkwürdiger Art ist ein von Thomas Ruker 1574 ganz und gar in Eisen geschnittener Lehnstuhl, der von der Stadt Augsburg an Rudolf II. geschenkt, von den Schweden aus Prag entführt und später nach England gebracht wurde, wo er sich noch heute befindet. Ätzwerk wurde sehr gern zur Verzierung von eisernen Kasten, Kassetten und Schlössern [Abb. 513 und 514] benutzt. Gerade die letzteren waren in technischer Hinsicht oft so kunstvoll, daß es nahe lag, auch ihr Äußeres durch Schmuck zu heben. Allerlei Werkzeug, Schraubstöcke, Hammer, Zangen, Meißel, Scheren gehörte nicht selten zum Inhalt der kostbaren Kunstschränke und wurde dementsprechend als Luxusgerät ausgeführt. Das umfangreichste Werk dieser Art ist die mit zahlreichen Hilfsteilen ausgestattete Ziehbank im Louvre in Paris, die im Jahre 1565 für den Kurfürsten August I. von Sachsen angefertigt wurde. □

Für die Gestaltung aller dieser und anderer Schmiedeeisenarbeiten waren wichtige technische Erfindungen und Verbesserungen von Bedeutung gewesen. Die Hochöfen und die Hammerwerke lieferten etwa seit Anfang des

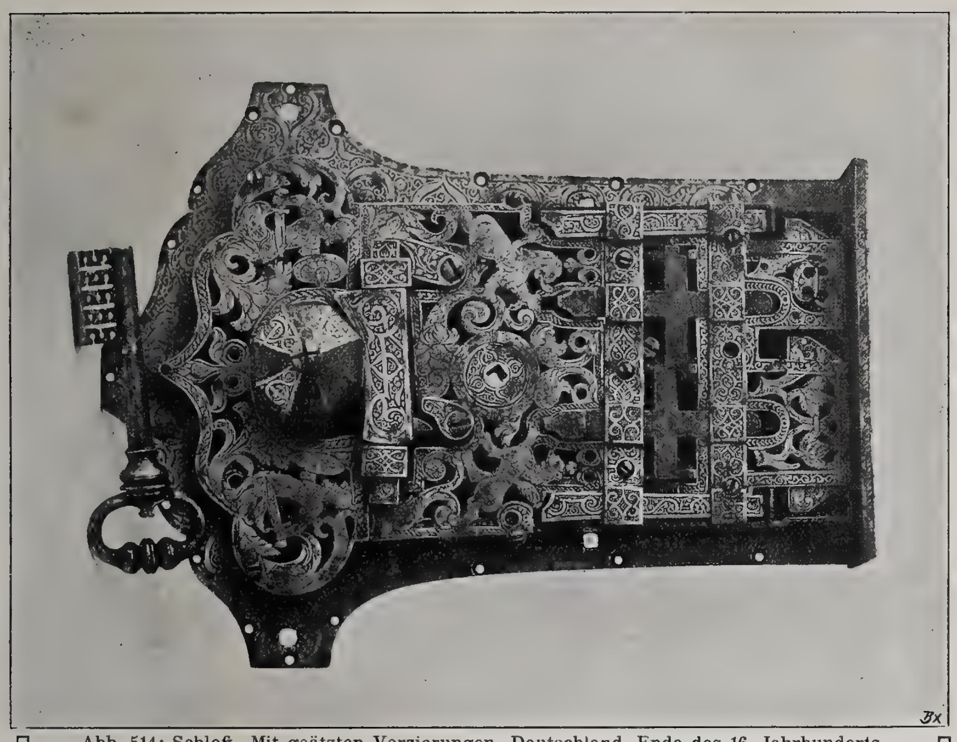


Abb. 512: Gewehr mit Emailplatten von David Altensteter. Anf. d. 17. Jahrh. Wien, Hofmuseum.



Abb. 513: Kassette mit geätzten Verzierungen. Ende des 16. Jahrhunderts. Reichenberg, Museum

Jahrhunderts den Handwerkern die von ihnen begehrten Eisensorten gebrauchsfertig in die Werkstatt, während früher nur Roheisen in groben Stücken produziert war, die der einzelne Gewerbetreibende mit vieler Mühe für seine speziellen Zwecke weiter bearbeiten mußte, ehe er an die Formung des beabsichtigten Gegenstandes gehen konnte. Für hoch bezahlte Prachtstücke war das im allgemeinen belanglos, aber nicht für die Masse der einfacheren Geräte in Haus, Kirche und Stadt. Die Herstellung von Stahl, Stabeisen und Blecheisen im großen übte deshalb sofort ihren Einfluß aus und rief eine ausgedehntere Verwendung hervor. Es beeinflußte, wie gesagt, aber auch die Formengebung. Die Muster der Gitter wurden, wie das in glücklichster Weise mit der allgemeinen Stilentwicklung zusammentraf, langliniger, gradliniger und lockerer. Die häufigen Schweißungen der Gotik waren nicht mehr notwendig. Es genügte, an wenigen Stellen eine Klammer, eine Verzapfung oder Vernietung anzubringen. Gerüst resp. Hauptteilung und Füllung wurden schärfer getrennt. Ein Beispiel ist ein 1538 datiertes Gitter im Münster zu Freiburg i. Br. Die wenigen gotischen Reminiszenzen im Detail berühren den veränderten Gesamtcharakter nicht. Es waltet hier ein völlig anderes Formengefühl als bei den gotischen Gittern. In der weiteren Entwicklung traten zwei Motive, nämlich das Kreuz- oder Flechtmuster, das durch Durchstechen des einen Rundstabes durch den anderen gebildet wurde, und die Spirale neu hinzu. Diese beiden



□ Abb. 514: Schloß. Mit geätzten Verzierungen. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts □

beherrschten, meist mit Blättern oder Blumen vermischt, die linienhafte und abstrakte Komposition völlig und ausschließlich bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Parallelen dazu gibt es nur in den künstlichen Schnörkeln der Schreibmeister. Sonst steht das völlige Fehlen jeglicher architektonischer Formenelemente in einem merkwürdigen Gegensatz zu allen früheren und gleichzeitigen Gebieten der Kunst. Besonders schön sind die Gitter von Jörg Schmidhammer [gest. 1577] im Dom zu Prag [Abb. 515] und am Grabmal Kaiser Maximilians I. im Dom zu Innsbruck. Das letzte wurde 1573 aufgestellt. Ein Gitter von Hans Ruge im Rathause zu Lüneburg ist 1576 datiert und mit vollem Namen versehen. Um 1580 entstand das prächtige Gitter am Fuggerdenkmal in der Ulrichskirche zu Augsburg. Mit der Jahreszahl 1592 und einem ungedeuteten Monogramm ist ein Gitter mit kräftigen Füllungen in der Marienkirche zu Marburg an der Lahn bezeichnet. Von den Dresdener Meistern Hans Weber und Hans Klencke wurde ein umfangreiches und ausgezeichnetes Gitter am Grabmale des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg gearbeitet und 1595 aufgestellt. □

Einen besonderen Reiz haben die laubenartigen Gitter über den öffentlichen Brunnen. Sie kommen hauptsächlich in Süddeutschland und Österreich vor und dienen dazu, das Wasser vor Verunreinigung zu schützen. Hervorragend schön ist die Laube auf Schloß Grafenegg in Niederösterreich vom Jahre 1570 [Abb. 516]. Eine spätere vom Jahre 1626 in Bruck an der Mur, die jener nicht nachsteht, ist



□ Abb. 515: Jörg Schmidhammer. Eisengitter im Dom zu Prag □

außerdem durch eine gereimte Inschrift ausgezeichnet, deren eine Strophe lautet: Ich Hans Prasser, Trink lieber Wein als Wasser, Tränk ich das Wasser so gern als Wein, So könnt ich ein reicher Prasser sein. □

Die Freude an den neumodischen Blechen, die schon um 1500 auftauchen, zeigt sich besonders an verschiedenen ganz und gar mit Blech beschlagenen, reich gemusterten Türen. Später beschränkte sich der Beschlag bei diesen und besonders bei den Möbeln wieder auf die Angelbänder und die Schlösser, die man unter Reduzierung auf das unumgänglich Notwendige in der Regel auch aus starken Blechen anstatt aus Stabeisen fertigte. Den Formen liegt lappiges Blatt- und Rankenwerk zugrunde. Der Ätzungen an den Schloßblechen wurde schon gedacht. In Frankreich waren Schloßbleche in architektonischer Umrahmung mit getriebenen figürlichen Darstellungen beliebt. □

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde auch der Eisenguß soweit verbessert, daß er kunstgewerbliche Bedeutung erlangte, und zwar vorzugsweise in Ofenplatten, weniger in Geschützrohren, Kaminböcken und dergleichen. In allen Bergwerksgegenden, am Rhein, in Thüringen, im Harz wurden Ofenplatten gegossen, die gelegentlich auch wohl zur Verkleidung der inneren Kaminwände benutzt wurden. Die Museen in München, Nürnberg, Lübeck, Berlin, besitzen zahlreiche

Beispiele. Auch ganze Öfen sind in größerer Zahl erhalten. Ein solcher noch aus gotischer Zeit befindet sich auf der Veste Koburg. Aus der Zeit der Frührenaissance stammt ein Ofen im Rathause zu Wolfach, zu dem Philipp Soldan aus Frankenberg in Hessen die Formen schnitt. Soldan ist von 1537—1555 zu verfolgen und hat in der Zeit zahlreiche Modelle angefertigt, die jahrzehntelang nachgegossen sind. Reliefs mit Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament und Wappen bilden den Hauptschmuck. Für Inschriften, Sprüche und Datierungen herrschte überall eine besondere Vorliebe. Die Platten, die auch wohl mit einem Aufsatz aus Kacheln kombiniert wurden, sind im Vergleich zu den wundervollen getriebenen und geschnittenen Waffen nicht sehr ansehnlich, waren aber doch in ihrer Zeit geschätzt. Mancher gußeiserne Ofen ging als geschätztes Geschenk von einem Fürstenhof an den anderen.



□ Abb. 516: Brunnenlaube auf Schloß Grafenegg □

6. LIMOGES EMAIL □

In Limoges, der alten Stadt des Grubenschmelzes im südlichen Frankreich, entwickelte sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht durch Venedigs Vermittlung und in einem gewissen Zusammenhange mit der Glasmalerei eine neue Emailkunst, die im 16. Jahrhundert ihre höchste Blüte erreichte und ihre Erzeugnisse in alle Länder sandte, das ist die sogenannte Emailmalerei. Die Emailmalerei hat künstlerisch und technisch nur wenige Berührungspunkte mit den übrigen Emaillierungsverfahren. Der kupferne Kern des Gerätes wird ohne trennende Stege, Gruben oder Reliefierung außen und innen gleichmäßig mit einem Schmelzgrund zugedeckt, auf den die Farben der Darstellung aufgetragen werden. Das Metall spielt daher keine andere Rolle als die Leinwand oder das Holz bei Gemälden und hat mit Ausnahme der wenigen Stellen, die mit transluziden Farben bedeckt oder mit Gold- und Silberfolien unterlegt sind, keinen Anteil an der Wirkung. Die technischen Schwierigkeiten beim Farbenauftrag und beim Schmelzen bildeten aber Beschränkungen, die die Emailmalerei nicht in Konkurrenz mit der Ölmalerei treten ließ und vielleicht dazu beitrugen, daß die Meister auf eigene künstlerische Erfindung wenig Wert legten. Wohl sämtliche bedeutenden Künstler des Kupferstiches und Ornamentstiches von Deutschland, Frankreich und Italien sind in Limoges kopiert. Die hohe Wertschätzung der keineswegs seltenen Arbeiten

liegt daher vorzugsweise in der Künstlichkeit des Verfahrens begründet, die allerdings häufig genug durch flotte und großzügige oder durch zierliche und liebenswürdige Zeichnung und vornehmen Farbengeschmack unterstützt wird. In der ersten Periode, die etwa bis 1530 dauert und die Arbeiten von Nardon Pénicaud und Jean Pénicaud dem Älteren umfaßt, wurden die Umrisse der Zeichnung in das Kupfer eingegraben, und dies dann mit einer dünnen Lage von durchsichtigem Schmelz überzogen. Die durchschimmernden Linien wurden in dunklen Schmelzfarben nachgezeichnet und dann in ziemlich dicker Lage zwischen diese Linien die durchsichtigen und undurchsichtigen, lebhaften bunten Hauptfarben aufgetragen. Die feinere Modellierung wurde durch aufgesetzte Lichter in Weiß und Gold erzielt. Edelsteinartige Verzierungen an Heiligenscheinen und Gewändern liebte man mit Gold- und Silberfolien zu unterlegen, um den Glanz der Farben zu erhöhen. □

Nardon Pénicaud wird zwischen 1470—1480 geboren sein, denn sein frühestes, datiertes und mit vollem Namen bezeichnetes Werk im Cluny-Museum zu Paris, eine Kreuzigung, stammt aus dem Jahre 1503. Außerdem überwies er bereits 1495 einer Bruderschaft eine Jahresrente, ein Akt, der es wahrscheinlich macht, daß er damals bereits großjährig war. Noch 1539 wird er als Hausbesitzer erwähnt, so daß er ein Alter von 60 bis 70 Jahren erreicht haben kann. Die bezeichneten Werke sind selten, auch die ihm zugeschriebenen nicht häufig und kaum von Werkstattarbeiten zu trennen. Neben ihm arbeitete Jéan Pénicaud der Ältere, der zur Unterscheidung von mehreren gleichnamigen Meistern aus späterer Zeit gewöhnlich Jéan I. Pénicaud genannt wird. In welcher Weise er mit Nardon verwandt war, ist unbekannt, aber er war zweifellos dessen Schüler und soll 1553 noch am Leben gewesen sein. Beider Arbeiten sind farbenprächtig und bunt, machen jedoch den Eindruck, als ob die Schwierigkeiten der Technik nicht ganz überwunden seien. Nur Jéan I. ist in seinen späteren Arbeiten, von denen der Louvre eine Himmelfahrt Christi besitzt, flotter und freier geworden. □

Die eigentliche Blüte von Limoges trat erst ein, als jüngere Meister den Farbenauftrag und die Zahl der Brände zu vereinfachen wußten und daher schneller und unbehinderter arbeiten konnten. Das geschah freilich auf Kosten des Farbenreichtums und führte vielfach zur einfachen Grisaillemalerei. Dabei wurde die Kupferplatte mit einer dunkeln, oft schwarzen, undurchsichtigen Schicht von Schmelzmasse bedeckt, diese dann mit einem halb deckenden Grauweiß überzogen und die Darstellung teils bis auf den dunkeln Grund ausgekratzt, teils in reinem opaken Weiß gemalt. Der Grund wurde zu den Schattenpartien benutzt. Fleischtöne und Gold wurden besonders aufgebrannt. Gold- und Silberfolien verschwanden fast ganz. □

Auch Mitglieder der Familie Pénicaud, Jéan II. und III., die aber bis jetzt weder künstlerisch noch biographisch genügend gegeneinander abgegrenzt sind, haben in der neuen Methode gearbeitet. Von einem Pierre Pénicaud besitzt das Cluny Museum eine große bezeichnete Schüssel, auf der innen Moses mit den Gesetzestafeln dargestellt ist. Andere Stücke sind im Louvre. □

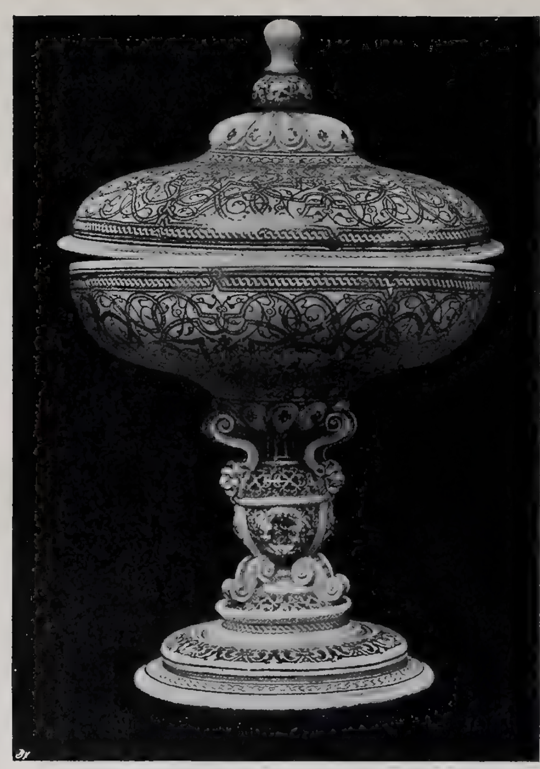
Der Hauptmeister der zweiten Periode und zugleich der berühmteste Meister der ganzen Emailmalerei ist LEONHARD LIMOUSIN. Er wurde um 1505 geboren

und muß vor 1577 gestorben sein. Seine früheste bezeichnete Arbeit fällt in das Jahr 1532, seine letzte in das Jahr 1574. Seine Werke zeigen die vollkommenste Beherrschung der verschiedenen Farbenauftrags- und Malarten und sind auch künstlerisch am wertvollsten. Freilich benutzt er, wie alle anderen Meister, fremde Vorbilder. Besonders geschätzt sind seine Porträtköpfe. Sie stellen meist Fürsten und hohe Adelige dar. Aus der früheren Zeit, dem Jahre 1536, stammt das Bild der Königin Eleonore, der zweiten Gemahlin Franz I., der Schwester Karls V., im Cluny Museum. Zwanzig Jahre später entstand das ausgezeichnete Porträt des Connétable Anne de Montmorency im Louvre [Abb. 517], das ein weiteres Interesse durch seine Einrahmung erhält. Sie besteht aus einem hölzernen und vergoldeten Rollwerkgerüst, in das acht kleinere Emailplatten mit Figuren und Ornamenten eingelassen sind. Dieser Rahmen kehrt mit geringen Abweichungen bei den Porträts der Katharina von Medici und der Königin Elisabeth von Spanien, der Gemahlin Philipp II., wieder. Auch das Bildnis des Franz von Lothringen, Herzogs von Guise, im Louvre vom Jahre 1557 ist ein ausgezeichnetes Werk. Zahlreiche andere befinden sich in England. Im allgemeinen sind diejenigen aus der letzten Zeit im Erfassen des Charakteristischen und Persönlichen weniger lebendig. Noch umfangreicher als die Porträts sind verschiedene kirchliche Arbeiten, die gewöhnlich, in einem gemeinsamen Rahmen vereinigt, große Platten bildeten. Franz I. bestellte 1545 bei Limousin die 12 Apostel, zu denen Michel Rochelet in Fontainebleau die Zeichnung anfertigte. Sie wurden erst 1547 nach dem Tode des Auftraggebers fertig und kamen in die Schloßkapelle von Anet und später in die Peterskirche zu Chartres. Sie sind 61 cm hoch und haben statt des gewöhnlichen schwarzen Grundes einen tiefblauen, den nur Limousin öfters anwendet. Heinrich II. ernannte Léonard 1548 zu seinem Hofmaler und als solcher hat er sich 1553 ausführlich auf zwei großen Altartafeln für die Sainte Chapelle in Paris, die sich jetzt im Louvre befinden, genannt. Die Zeichnungen zu diesem Werk lieferte ein anderer Fontainebleauer Meister, nämlich Niccolo dell'Abbate. Die Altartafeln bestehen aus Holzrahmen, jeder mit 23 großen und kleinen eingelegten Emailplatten. Auf der großen Mittelplatte des einen Rahmens ist die Kreuzigung Christi dargestellt, auf



Abb. 517: Leonard Limousin. Porträt des Connetable von Montmorency. Louvre

der des anderen die Himmelfahrt. Die vier Eckmedaillons enthalten oben Passionsszenen, unten in knieender Stellung, beide Male fast gleich, die Porträtfiguren des Königs Franz I. und seiner zweiten Gemahlin Eleonore von Österreich. In den Zwischenräumen stehen Engel mit den Marterwerkzeugen Christi. Außer solchen Platten fertigte Limousin auch in größerer Zahl Schüsseln, Kannen, Salzfässer u. dgl. mehr. Eine prächtige Schüssel mit der Darstellung des Volkes Israel in der Wüste befindet sich in der Schatzkammer in München. In den Rand sind vier in Onyx geschnittene Medaillons eingelegt.



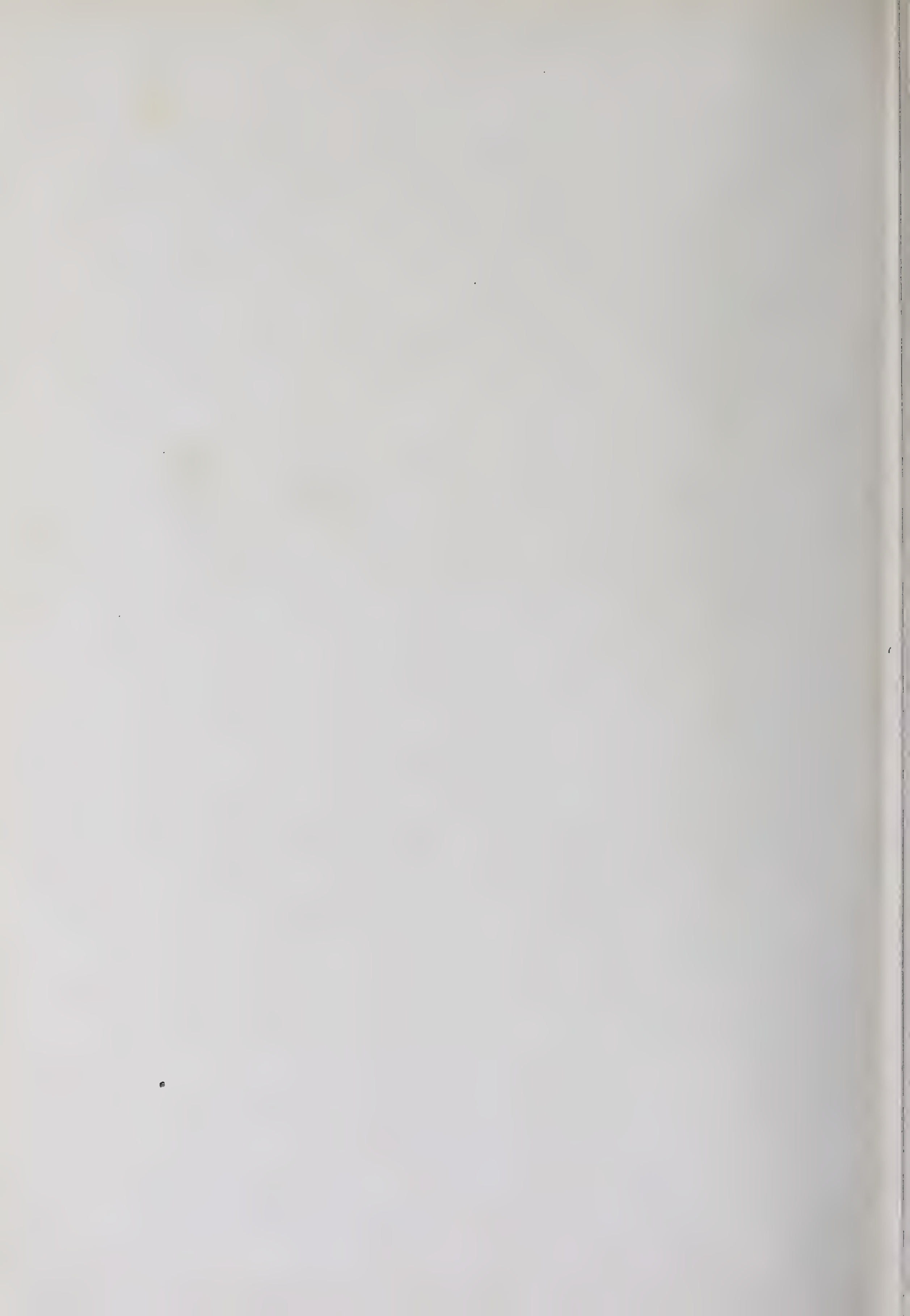
□ Abb. 518: Henri II. Fayence. St. Porchaire □

Der fruchtbarste aller Limousiner Meister war PIERRE REYMOND. Seine früheste Arbeit ist 1534 datiert, seine späteste 1578, doch wird er noch 1582 urkundlich erwähnt. Bei der erstaunlich großen Zahl seiner Werke und bei ihren wechselnden Qualitäten ist es schwer denkbar, daß er alle eigenhändig ausführte. Er muß vielmehr eine umfangreiche Werkstatt gehabt haben. Am zahlreichsten sind Schalen, Schüsseln, Teller und Kannen. Auch Leuchter und Salzfässer existieren von keinem Meister mehr als von ihm. Die Teller kommen in ganzen Folgen, z. B. mit Monatsdarstellungen, mehrfach vor. Er malte meist nur Grau in Grau und signierte mit P. R. oder mit P. Reymond, Raxmon oder Rexmon. Für seinen großen Ruf auch außerhalb Frankreichs zeugen seine in den fürstlichen Schatzkammern und alten Familien Deutschlands erhaltenen Arbeiten. Das Wiener Hofmuseum besitzt eine 1558 datierte Schale mit der Darstellung von Amors Triumph über Diana. Die zahlreichen kleinen Figuren wirken etwas unruhig und besonders bei der Randkomposition vermißt man durchgehende Linien. Um so mehr überrascht das Rollwerk auf der Unterseite, das sich weder in Deutschland noch in den Niederlanden in so großzügiger Weise entwickelte. Aus demselben Jahre stammen eine Schüssel und eine Kanne mit Szenen aus dem Paradiese im National Museum zu München, die auf Bestellung der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher angefertigt wurden und mit deren Wappen versehen sind. Beide Stücke sind von besonders guter Qualität, so daß es scheint, als ob Reymond sich bei ihrer Ausführung besonders bemühte. Im Grünen Gewölbe zu Dresden befindet sich eine Schüssel und Kanne aus dem Jahre



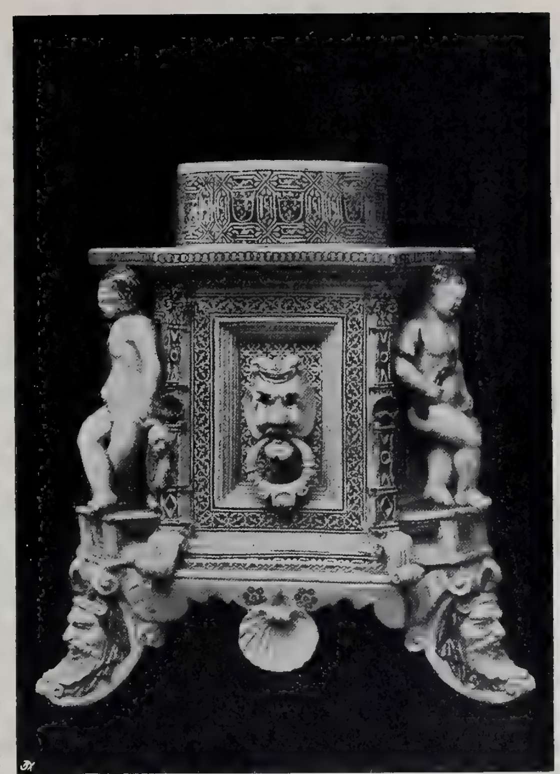
TELLER MIT MALEREMAIL VON PIERRE REYMOND,
LIMOGES. ZWEITE HÄLFTE 16. JAHRHUNDERTS





1571 mit dem Durchzug der Juden durch das Rote Meer. Die farbige Tafel zeigt einen Teller des Berliner Kunstgewerbe-Museums mit einer allegorischen Darstellung des Monats Juli. Dies nur ein paar Beispiele, die leicht aus allen größeren öffentlichen und privaten Sammlungen des In- und Auslandes vermehrt werden könnten.

Auch Pierre Courteys, der von 1545—1568 nachgewiesen werden kann, ist ein fruchtbarer Meister. Von ihm rühren die größten bekannten Kompositionen her. Es sind zwölf Platten mit Figuren von römischen Göttern und allegorischen Darstellungen von Tugenden. Neun sind im Cluny-Museum, drei in englischem Besitz. Sie waren früher in die Fassade des kleinen Schlosses Madrid im Bois de Boulogne eingefügt, das während der Revolution zerstört wurde, und sind jenem Platz entsprechend in breiter, etwas übertriebener Manier ausgeführt. Jedes einzelne Bild mißt 1,65 m in der Höhe und 1 m in der Breite. Da solche Dimensionen nicht aus einer Metallplatte herzustellen waren, wurden sie in geschickter Weise aus vier Stücken zusammengesetzt. Sympathischer berühren die kleineren Arbeiten, die teilweise flott und sicher gezeichnet sind. Courteys bevorzugt wie Reymond die Grisaillemalerei. □



□ Abb. 519: Henri II. Fayence. St. Porchaire □

Über die folgenden Meister herrscht noch manche Unklarheit. Es gab einen Jean Court, genannt Vigier, und einen Jean de Court. Außerdem kommt das Monogramm J. C. vor, das einige auf diesen, andere auf jenen deuten. Vigier war der Sohn eines Goldschmiedes in Limoges und starb 1583. Jean de Court lebte noch 1585. Ihre Arbeiten sind durchweg kleinlicher und unruhiger in der Zeichnung und Farbenwirkung. Sie verwendeten vorzugsweise lebhafte bunte Farben, unterlegten sie selbst in großen Partien mit Gold- und Silberfolien und höhten sie in ausgedehnter Weise mit Gold, so daß ein Überreichtum entstand, der die Spuren des Verfalls in sich trug. Die Arbeiten von Vigier sind selten, ebenso die gesicherten Werke Jean de Courts, während das Monogramm J. C. häufig auftritt. □

KERAMIK □

Als die italienische Keramik bereits welkte, begann sie durch zahlreiche auswandernde Töpfer FRANKREICH zu beeinflussen. Der Florentiner Girolamo della

Robbia arbeitete seit 1538 an der keramischen Ausstattung des Jagdschlosses Madrid bei Paris, das Franz I. sich von Philipp Delorme erbauen ließ, und schuf nach den erhaltenen Nachrichten etwas Einzigartiges. Das Schloß selbst ist, wie oben erwähnt wurde, zerstört. Andere Italiener gründeten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Lyon, Nantes und Nimes Majolikawerkstätten. Um 1600 fing in Nevers ein Italiener, Scipio Gambini, an zu arbeiten, aber alle diese Gründungen waren nicht von Bestand. Von den einheimischen Meistern stand Masseot Abaquesne in Rouen unter italienischem Einfluß. Er lieferte 1542 buntfarbige Fayencefliesen für das Schloß der kunstliebenden Montmorency in Ecouen. Eine selbstständige und zugleich völlig isolierte Erscheinung bilden die in der Zeit um 1525 bis 1555 in St. Porchaire entstandenen sogenannten Henri II.-Fayencen [Abb. 518 und 519]. Der Verfertiger ist nicht bekannt. Die maureskenVerzierungen sind in der Art der mittelalterlichen Fliesen als dunkle Masse in den hellen Ton eingelegt oder eingepreßt und mit einer Bleiglasur überzogen. Die technische und künstlerische Ausführung ist ganz hervorragend und in der europäischen Kunsttöpferei ohne Parallelen. Dazu macht die außerordentliche Seltenheit diese Stücke für Museen und Liebhaber noch begehrenswerter, so daß schon 1880 für einen Leuchter 92000 Francs bezahlt wurden. Mehrere Exemplare dieser Fayencen befinden sich im Louvre, im South Kensington Museum zu London und im Besitz der Familie Rothschild; außerdem sind noch an wenigen Orten Einzelstücke zu finden. Die Gliederung und Detaillierung der Gegenstände ist zierlich wie bei Goldschmiedearbeiten. Figuren, Voluten mit Masken, Bügel und Girlanden sind frei aufgesetzt, ohne im mindesten plump zu wirken. □

Die Henri II.-Ware ist gewissermaßen eine Spezialität. Der eigentliche Keramiker der französischen Renaissance ist BERNARD PALISSY. Palissy wurde um 1510 geboren und trat mit jungen Jahren bei einem Glaser und Glasmaler in die Lehre. Nebenbei zeichnete und modellierte er, trieb auch Geometrie und wurde dadurch bald zur Feldmesserkunst geführt. Auf seiner Wanderschaft scheint er irgendwo — er berührte auch die Niederlande und Deutschland — zu den keramischen Versuchen, die er um 1542 bald nach seiner Vermählung in Saintes begann, angeregt worden zu sein. Ihn trieb dabei nur Liebhaberei, und die Sorgen um den Lebensunterhalt unterbrachen ihn oft, so daß er erst nach mehrjährigem Probieren, vielen Enttäuschungen und Leiden zu befriedigenden Erfolgen kam. Er sollte sich ihrer in Saintes nicht lange freuen, denn als 1562 die Protestantenverfolgungen losbrachen, wurde er als Reformierter ins Gefängnis gebracht und seine Werkstatt zerstört. Auf Verwendung des Connetable von Montmorency wurde er zwar befreit und in speziellen Schutz und Dienst des Königs genommen, siedelte aber doch nach La Rochelle über. 1565 berief ihn der König nach Paris. Dort arbeitete er unter anderem für Catharina von Medici und hielt nebenher bei großem Andrang Vorlesungen über Naturgeschichte und Physik. Aber seine Verfolger ruhten nicht, er wurde 1588 abermals eingekerkert und starb 1590 als Opfer seines Glaubens in der Bastille. □

Was Palissy als Keramiker geleistet hat, ist um so bedeutender, als er ein Self made man war. Vielleicht waren grade deshalb seine Arbeiten in Erscheinung und



□ Abb. 520: Bernhard Palissy. Schüssel mit Abformungen von Tieren und Pflanzen □

Technik durchaus neu. Sie beruhen auf den in der Masse gefärbten, durchscheinenden Bleiglasuren. Die Hauptfarben sind außer einigen Zwischentönen Manganviolett, Kobaltblau, Kupfergrün und Gelb. Ein Weiß stellte er her, indem er den hellen Ton unter einer farblosen Glasur durchscheinen ließ. Eine eigentliche Malerei war mit diesen Glasuren nicht möglich, aber Palissy wußte die charakteristischen Eigenschaften seiner Glasuren künstlerisch aufs beste auszunutzen, indem er die Gegenstände mit Reliefverzierungen versah. Auf diese Weise flossen seine Glasuren an den vertieften Stellen zusammen, liefen auch nur selten ineinander und verwischten die Wirkung des Reliefs nicht, da sie auf den Höhen nur ganz dünn haften blieben. Palissy nahm auf diese Punkte gleich bei der Modellierung Rücksicht, so daß Form und Farbe sinngemäß Hand in Hand gehen. Auf glatten Flächen hat er durch zusammengeflossene Farben prachtvolle Marmorierungen erzielt. □

Er machte hauptsächlich Teller und Schüsseln, aber auch Kannen, Leuchter, Salz- und Tintenfässer. Seltener und weniger geschätzt sind seine Statuetten und Freifiguren. In Saintes scheint er als Verzierung der Schüsseln hauptsächlich Abformungen von Naturgegenständen, Fischen, Krebsen, Schlangen, Eidechsen, Farrenwedeln usw. verwendet zu haben [Abb. 520]. Ob ihn seine Vorliebe für Natur-

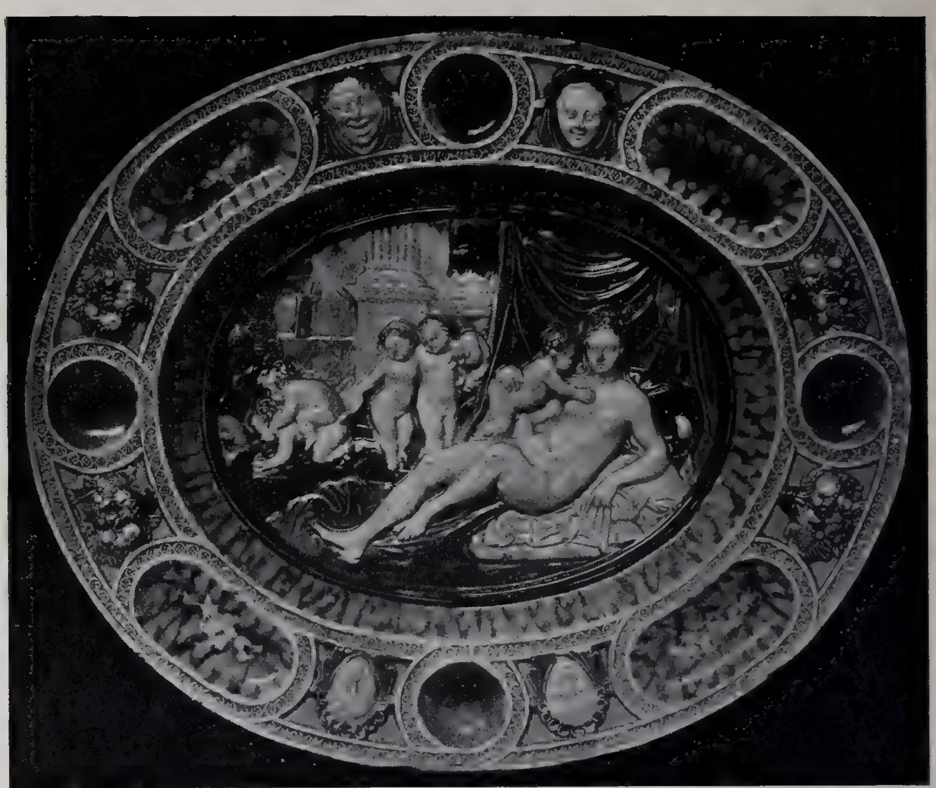


Abb. 521: Bernhard Palissy. Schüssel mit figürlicher Darstellung. Am Rande marmorierte Glasuren

geschichte darauf führte, oder ob er vielleicht in Nürnberg war und durch die Jamnitzers darauf gebracht wurde, steht dahin. Er befestigte die Tiere und Pflanzen auf Boden und Rand einer Zinnschüssel, machte darüber eine Hohlform und stellte auf dieser die Tonschüssel her, die er, soweit wie möglich, naturalistisch glasierte. Weniger häufig brachte er diese Motive an Kannen und anderen Prunkgeräten an. Zur Ausschmückung von Gartengrotten benutzte er sie in Ecouen und in den Gärten der Tuilerien. In Paris erweiterte er seine Motive nach der figürlichen und ornamentalen Seite, ohne die Naturabformungen, die ihn schnell berühmt gemacht hatten, aufzugeben. Viele seiner neuen Modelle hat er zweifellos selbst angefertigt, zu manchen benutzte er fremde Arbeiten. So hat er z. B. zu einer Schüssel im Louvre die Temperantiaschüssel von François Briot abgeformt. Eine figurenreiche Schüssel im Berliner Kunstgewerbemuseum macht ganz den Eindruck, als ob ein silbernes Original zugrunde läge. Bei den von ihm selbst modellierten Schüsseln liebte er Figuren in flachem Relief einzeln oder in kleinen Gruppen in ein Oval zu komponieren [Abb. 521]. Seine schönen Glasuren kommen vielleicht am besten bei rein ornamental gehaltenen Schüsseln zur Geltung, welche zwischen Band- und Rankenwerk glatte, flache Mulden haben, in denen die Farben zusammenfließen. Manche Teile sind auch wohl durchbrochen gearbeitet. Bei einem

Teller im South Kensington-Museum ist in dieser Weise das verschlungene Monogramm von Heinrich II., Katharina von Medici und Diana von Poitiers benutzt. □

Nach dem Tode Palissys wurde noch längere Zeit in seiner Art weitergearbeitet. □

Mit den Palissy-Gefäßen sind in technischer Hinsicht einigermaßen die DEUTSCHEN HAFNERARBEITEN verwandt, nämlich hauptsächlich insofern auch sie meist bleihaltige, geflossene Glasuren haben, aber künstlerisch erreichen sie nicht die gleiche Qualität, besonders da nicht, wo vielfarbige Glasuren verwendet sind. Denn diese sind häufig ineinander geflossen, weil bei der Modellierung auf eine Trennung der verschiedenen Farben nicht genügend acht gegeben ist und neben den Bleiglasuren öfters auch Zinnglasuren, die einen anderen Schmelzpunkt haben, benutzt sind, so daß im Brande entweder die einen oder die anderen Schaden nahmen. Außerdem haben die Zinnglasuren die Eigenschaft, auf den Höhen haften zu bleiben und die Schärfe der Formen zu verwischen. Am schönsten sind deshalb im Großen und Ganzen die Arbeiten mit den einfarbigen Glasuren, und zwar mit dem Grün an der Spitze, das bis in die Mitte des Jahrhunderts überwiegend zur Anwendung kam. Aber schon um 1500 waren die farbigen Glasuren soweit entwickelt, daß sie auf einem der bedeutendsten Hafnerwerke, dem großen gotischen Ofen auf der Hohensalzburg vom Jahre 1501 benutzt wurden. — Ofenkacheln stellten die Hafner in erster Linie her. Die zahlreichen erhaltenen ganzen Öfen [Abb. 522] und einzelnen Kacheln zeugen von einer umfangreichen Produktion, die im Laufe des 16. Jahrhunderts beständig zunahm. Dabei wurde die Form der Öfen kaum verändert. Sie blieb im Unterbau, der auf vier oder mehr Füßen ruhte, vierseitig, sprang im Oberbau häufig ein und ging auch wohl in ein Achteck über. Die einzelnen Kacheln erhielten aber ein anderes Aussehen. Die tiefen Topf- und Nischenkacheln verschwanden nämlich und wurden durch flache, tafelförmige ersetzt. Ebenso trat die freihändige Modellierung, die an den gotischen Öfen häufig ist, fast völlig hinter der Pressung aus tönernen gebrannten Hohlformen zurück. Nach der ursprünglichen Qualität der Modelle und Hohlformen, der Stärke ihrer Abnutzung und der Beschaffenheit der Glasur richtete sich die Reliefschärfe der Kacheln. Diese ist im allgemeinen nicht groß. Wer die Modelle herstellte, ist in den wenigsten Fällen bekannt. Daß es im allgemeinen die Hafner selbst nicht waren, ist anzunehmen. Sicher aber ist, wie viele Beispiele zeigen, daß die Modelleure die



Abb. 522: Ofen. Grün glasiert Nürnberg, □ um 1540. Germanisches Museum. □

Stiche, Holzschnitte und Plaketten ihrer Zeit in ausgedehntem Maße verwendeten. Kompositionell bildet eine Rundbogennische unzählige Male die Umrahmung, in der allegorische, biblische und historische Einzelfiguren und Szenen dargestellt sind. Auf querrechteckigen Kacheln wurde Ranken- und Bandwerk mit und ohne Grottesken viel verwendet. □

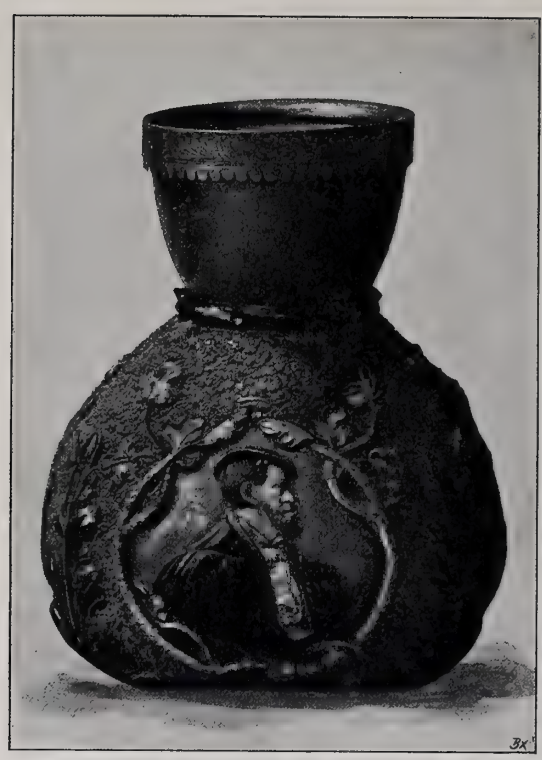


Abb. 523: Hafnergeschirr. Deutschland, um 1530. Sammlung □ Figdor. Wien □

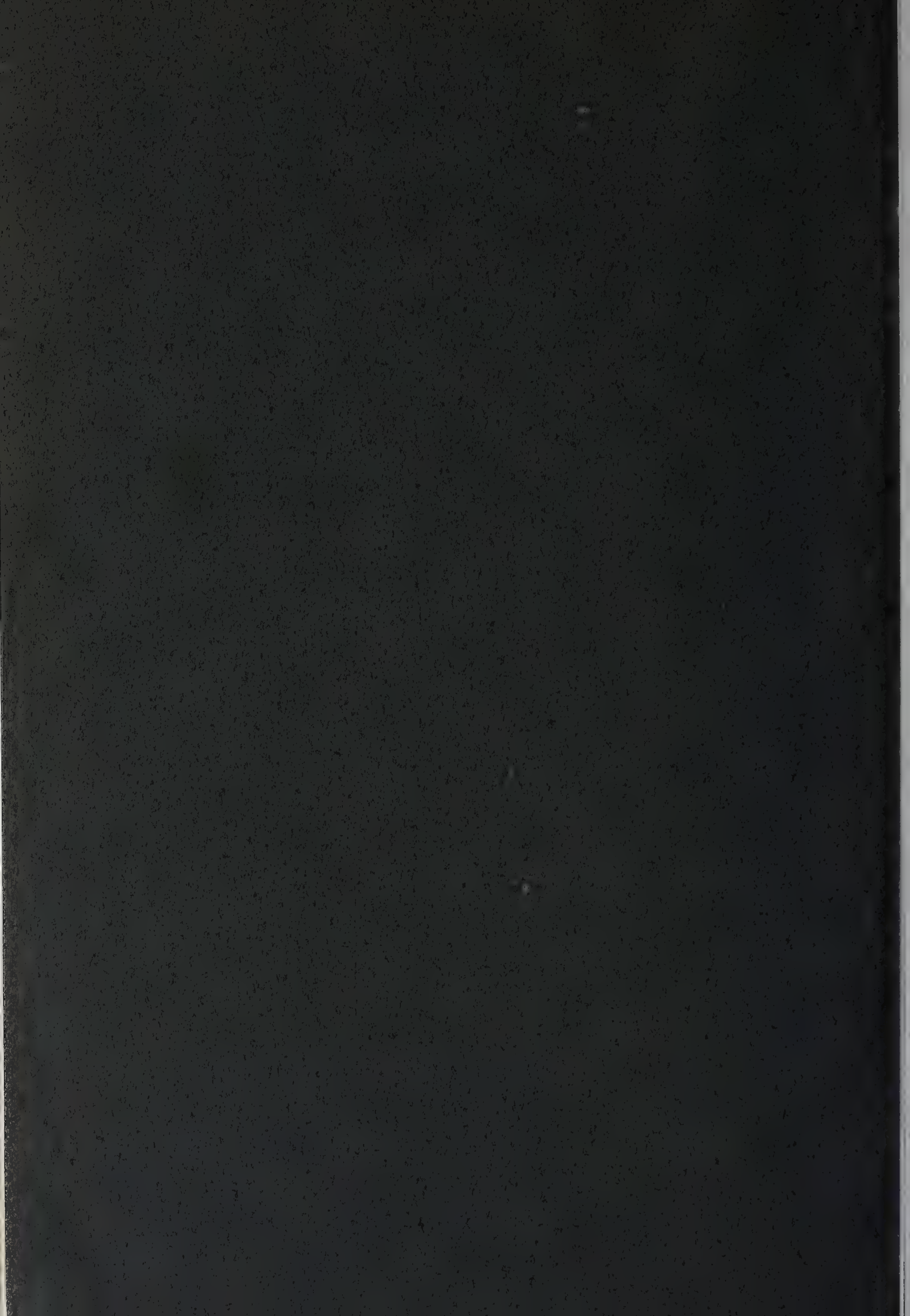
Zwei schöne, 70 cm hohe Kacheln aus Süddeutschland oder Tirol zeigt die farbige Tafel. Sie stammen aus der Mitte des Jahrhunderts und sind schon durch ihre Größe bemerkenswert. Sie gehören dadurch in den Anfang einer besonders in Süddeutschland herrschenden Bewegung, der das bisherige kleine Format für die figürlichen Darstellungen nicht genügte und die darauf ausging, jede Seite des Unter- und Oberbaues des Ofens, abgesehen von den Eckstücken, aus einer einzigen Kachel zu machen. Diese Vergrößerung setzte eine bessere Modellierung und eine diese nicht schädigende, gleichmäßige, feinflüssige Glasur voraus. Man kehrte daher vielfach zu der einfarbigen Bleiglasur zurück, die man in dem alten Grün, aber auch in Schwarz und Braun verwendete. Die schönsten Öfen dieser Art entstanden in Nürnberg. □

Außer den Kacheln machten die Hafner auch Gefäße, freilich in wesentlich geringerem Umfange. Die Verzierungen, Figuren, Gruppen, Blattranken, wurden dabei stückweise aus Formen gepreßt und dann auf das Gefäß aufgelegt. Eine freihändige Modellierung half wohl ab und zu nach. Die Farben und Glasuren unterscheiden sich im Wesen nicht von denen der Kacheln, nur pflegen die einzelnen Farbflächen größer zu sein, so daß eine kräftigere, ruhigere Wirkung entsteht. Diese Hafnergeschirre sind ziemlich selten und geschätzt. Sie wurden früher auf Grund von Notizen Neudörffers mit Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht, es steht aber fest, daß sie nichts mit ihm zu tun haben. Die früheste Gruppe, deren Entstehungszeit um 1530 liegt, zeichnet sich durch eine Eigentümlichkeit aus, nämlich durch die körnige Rauhung des Grundes durch Sandbewurf. Die beiden wichtigsten Stücke sind der 1526 datierte Becher des Reformators Zwingli im Landesmuseum zu Zürich und ein balusterförmiges, henkelloses Gefäß mit Porträtfiguren



OFENKACHELN MIT FIGUREN IN NISCHEN, SÜDDEUTSCHLAND
UM 1550 · KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN





in der Sammlung Figdor-Wien [vgl. Abb. 523]. Wenige andere Stücke befinden sich in Köln, im Louvre und im Cluny-Museum. Wo sie angefertigt sind, steht vorläufig noch nicht fest. Einige Umstände sprechen für Köln, andere für Nürnberg. □

Eine zweite, 20—30 Jahre später anzusetzende Gruppe kann mit ziemlicher Sicherheit auf die Nürnberger Hafnerfamilie Preuning zurückgeführt werden, deren Hauptvertreter Paul Preuning war. Von diesem stammt außer einer Reihe von anderen Gefäßen wahrscheinlich der große von einer Burg bekrönte Krug im Kölner Kunstgewerbemuseum [Abb. 524], der im Museum in Sigmaringen ein Parallelstück hat.



Abb. 524: Paul Preuning. Krug. Köln, Kunstgewerbe-Museum

Eine dritte Gruppe von etwas geringerer Qualität gehört nach Sachsen. Das Hauptstück dieser Art, einen 55 cm hohen Krug, der laut Inschrift ein Werk Martin Kollers in Annaberg vom Jahre 1569 ist, besitzt das Dresdner Kunstgewerbemuseum. □

Andere, im einzelnen beträchtlich variierende Hafnergeschirre entstanden in den auch in der Ofenkeramik äußerst leistungsfähigen Werkstätten von Oberösterreich und dem Salzkammergut. Teilweise läßt sich hier eine Abhängigkeit von Nürnberg nachweisen. □

Eine abweichende Herstellung zeigen schlesische, vielleicht Breslauer Hafnerarbeiten aus der Mitte des Jahrhunderts. Bei ihnen ist keine Reliefierung verwendet, sondern die Umrisse der Verzierungen sind auf den glatten Flächen in den Ton eingegraben und mit farbigen Zinnglasuren gefüllt. Ein besonders schönes und großes Stück dieser Art besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum in der Schüssel mit dem Wappen des Breslauer Bischofs Balthasar von Promnitz [1539—1562]. Von ähnlichem Umfange ist eine andere Schüssel im Hamburger Museum mit der beliebten Darstellung eines Knaben, der sich im Schlafe auf einen Totenschädel stützt. Eine dritte mit Christus am Kreuz, Maria und Johannes, ist Eigentum des Herrn von Lanna in Prag. □

Neben den Hafnerarbeiten treten die Majoliken nur vereinzelt auf. Sie haben mit den italienischen Majoliken in technischer Hinsicht gemeinsam, daß die Verzierungen auf weißer Zinnglasur gemalt sind. Im übrigen bestehen so gut wie

keine Berührungspunkte. Einige frühe Stücke von 1526, 1530, 1531 befinden sich im Germanischen Museum in Nürnberg. Das Museum in Sigmaringen besitzt eine Flasche von 1544. Spätere sind nicht ganz so selten, die Hauptproduktion setzt aber erst im 17. Jahrhundert ein und kann deshalb hier nicht behandelt werden.

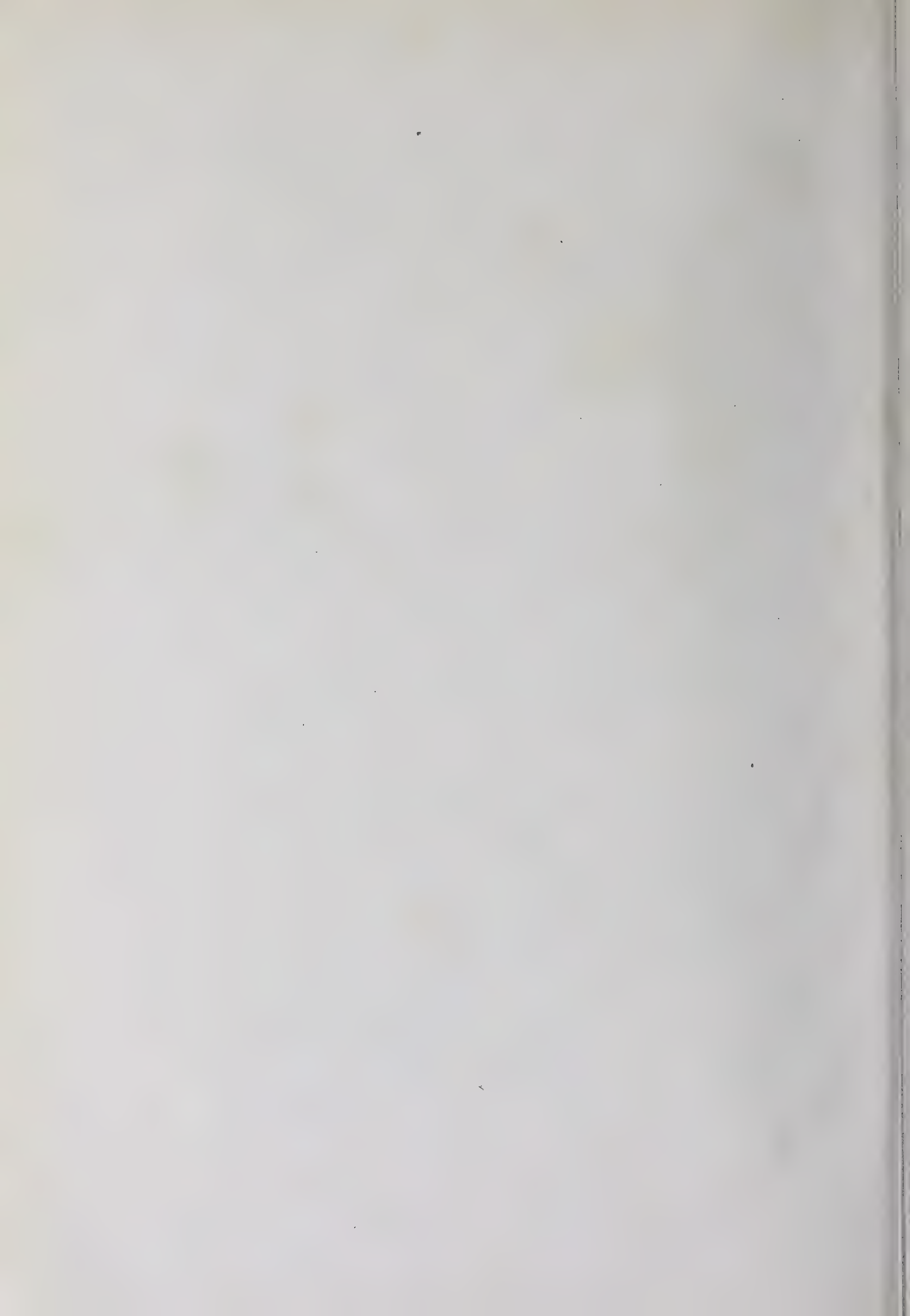
Bei allen bisher genannten keramischen Arbeiten wurde ein Ton verwendet, der nach dem Brande weich und porös blieb. Die Glasur hatte daher die wichtige Aufgabe, die Geschirre gegen Flüssigkeit undurchlässig zu machen. Anders bei dem zweiten umfangreichen Gebiet der Keramik, dem STEINZEUG. Dies wurde in einem scharfen Feuer vollkommen dicht und klingend hart gebrannt. Die leichte Glasur wurde im Ofen durch Verdampfen von Salz hergestellt, das mit der Kieselsäure des Tons eine glasige Schicht bildete. Als Farben waren bei der hohen Glut nur Kobaltblau und Manganviolett zu verwenden. Das schöne Braun der Krüge von Köln, Frechen und Raeren entstand durch Einlassen von Rauch in den Ofen. Der zum Steinzeug erforderliche Ton kommt nur in wenigen Orten vor, auf welche die Fabrikation deshalb beschränkt blieb. In den Rheinlanden waren es Köln mit dem nahe gelegenen Frechen, Raeren und Siegburg, in Nassau Höhr und Grenzhausen, in Franken Creußen. Dies, Teuplitz in der Niederlausitz und Orte des sächsischen Vogtlandes gelangten erst im 17. Jahrhundert zu Bedeutung. □

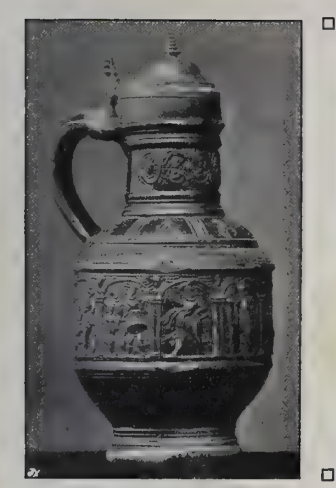
In den Rheinlanden bestanden schon gegen Ende des Mittelalters künstlerisch leistungsfähige Werkstätten, unter denen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts KÖLN die erste Stelle einnahm. In der zweiten Hälfte trat es aber ganz hinter die anderen Orte zurück, weil der Rat den Krugbäckern, wie man die Steinzeugtöpfer nannte, der großen Feuergefährlichkeit wegen das Brennen immer mehr erschwerte und sie schließlich ganz aus der Stadt wies. Der schwunghafte in- und ausländische Handel mit rheinischem Steinzeug blieb den Kölner Kaufleuten trotzdem erhalten. Die Existenz und die Art der Kölner Krugbäckerei ist durch Funde bei Ausschachtungsarbeiten sicher festgestellt. Im Jahre 1889 wurde nämlich in der Komödienstraße eine ganze Werkstatt aufgedeckt, 1897 in der Maximinenstraße eine andere mit Resten des Brennofens, großen Ballen unverbrauchten Tons, zahllosen Scherben und einer beträchtlichen Menge von ganzen Krügen, die sich in der zähen Tonmasse unversehrt erhalten hatten. Daß es lediglich fehlerhafte Stücke waren, drückte ihre Bedeutung und ihre Beweiskraft nicht herab. Die Kölner Krüge [siehe Tafel] haben eine schöne braune Farbe und Formen, die sich teils, z. B. in den balusterartigen und gehenkelten mit birnenförmigem Bauch und weiter Öffnung, an die überlieferten anlehnen, teils aber Neubildungen der Renaissance sind. Das sind die mit kugelförmigem Bauch und scharf abgesetztem kurzem zylindrischem Hals, dann die humpenförmigen und die von diesen abgeleiteten sogenannten Schnellen. Außerdem kommen Krüge in Tierform vor. Die Verzierungen sind alle im Relief hergestellt. Sie wurden ähnlich wie bei den Hafnergeschirren, stückweise aus Hohlformen abgedrückt und vor dem Brande aufgelegt. Bei den gebauchten Teilen sind es Buckel, Eichenzweige und Rosenranken oder Medaillons mit antikisierenden Köpfen, an den zylindrischen Hälsen andere ornamentale oder figürliche Motive, vor allem die langbärtigen Masken, die sich in Köln schon an Tongefäßen aus der römischen Zeit und aus dem Mittelalter finden und unter der

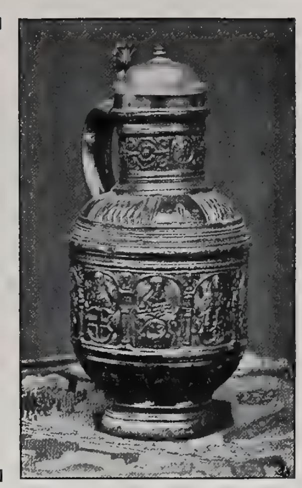


BRAUNE STEINZEUGKRÜGE · KÖLN 1530
bis 1540 · KÖLN, KUNSTGEWERBEMUSEUM









□ Abb. 525—527: In der Mitte Siegburger Pinte. Links und rechts Krüge. Raeren. □

Bezeichnung Bartmannskrüge im 16. Jahrhundert äußerst beliebt wurden. Auf den Humpen und Schnellen kommen anstatt der Ranken hauptsächlich Streifen mit Flechtmustern, Medaillons und Brustbildern oder quadratische Felder mit Blattwerk und Grotesken vor. Jeder Streifen entsprach einer Matrize. Man pflegte diese so breit zu wählen, daß je drei die Wandung der Schnelle füllten. An der Dreizahl hielt man auch bei rein figürlichen Darstellungen, die in großer Mannigfaltigkeit auftreten, fest. Die als Vorlagen benutzten Holzschnitte und Kupferstiche ermöglichen vielfach eine genauere Datierung. □

Die Krüge des nahegelegenen FRECHEN, woher auch die Kölner Meister den Ton bezogen, sind von den in Köln hergestellten vorläufig nicht scharf zu trennen. Es ist anzunehmen, daß Frechen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einen großen Aufschwung nahm, als der Rat in Köln das Brennen verbot. Auch die Blüte von RAEREN fällt erst in diese Zeit. Noch die Krüge aus den vierziger Jahren haben einen ziemlich rohen Charakter und erst mit Jan Emens, dessen erste datierte Arbeiten aus den Jahren 1566—68 stammen, setzte der Aufschwung von Raeren ein und führte zu den schönsten Leistungen, die auf diesem Gebiet zu verzeichnen sind. Die Grundform der am häufigsten vorkommenden Krüge ist einfach. Der Körper ist zylindrisch, Fuß und der ebenfalls zylindrische Hals sind in sanfter Wölbung fast gleichmäßig eingezogen, der kräftige Henkel geht vom Rand bis zur Schulter. Aber die Detaillierung ist dem Zeitgeschmack entsprechend reich. Gedrehte horizontale Profile trennen die Abschnitte und Übergänge. Die Schulter und die Verjüngung zum Fuß sind meist in Felder geteilt und mit eingepreßten Kerbschnittmustern oder Rosetten versehen. Wandung und Hals pflegen mit Reliefierung gefüllt zu sein. Am Hals überwiegen Ranken, Rollwerk und Grotesken; an der Wandung Einzelfiguren, die durch Arkadenbögen getrennt sind, oder zusammenhängende vielfigurige Kompositionen. Die Kurfürsten, Landsknechte, Bauerntänze, biblische Szenen sind besonders beliebt. Wappen fehlen selten [Abb. 525 u. 527]. Die Farbe ist entweder gleichmäßig braun oder grau mit kobaltblauer Färbung in

den Tiefen. Die Hauptmeister sind der bereits genannte Jan Emens, Baldasar Menneken und Jan Allers. Während in Raeren am meisten die braune Farbe hergestellt wurde und auch am meisten geschätzt war und wird, beschränkte sich NASSAU, das Kannebäckerländchen, das noch heute Steinzeug für ganz Deutschland liefert, überwiegend auf Grau mit blauer und violetter Färbung. Die Ausführung ist flüchtiger als in Raeren. Charakteristisch ist, daß der Reliefschmuck in späterer Zeit allmählich verschwindet und nur noch einzelne Blüten, Rosetten, Sterne plastisch aufgelegt werden, die verbindenden Ranken dagegen eingeritzt werden. Schließlich wird der ganze Dekor durch Einritzen und Bemalung hergestellt. Durchaus nicht zum Nachteil der Wirkung, denn die freihändig gezogenen Linien haben durchweg einen frischeren Charakter als die schablonenmäßig aufgesetzten Reliefs. Dieselbe Methode wurde, vielleicht in Abhängigkeit von Nassau, auch in Teuplitz in der Niederlausitz geübt. □

Außer Köln ist SIEGBURG seit 1500 von Bedeutung. Es verfügt über einen sehr feinen, fast weißen Ton und verwendet ihn gewöhnlich nur mit einer dünnen klaren Salzglasur, so daß die Ornamente schärfer als bei den übrigen Krugbäckereien hervortreten. Die ältesten Verzierungen sind eingeschnitten, mit dem Eindringen der Renaissanceformen mehrten sich die Reliefpressungen. Der Vorrat der figürlichen und ornamentalen Modelle ist groß, eigenartig und von ausgezeichneter Qualität. Die bildsame Masse des Tones kam einer sorgfältigen Ausformung entgegen. Die beliebtesten Typen sind die hohen Pinten oder Schnellen [Abb. 526] und die Schnabelkannen. Bei den Schnellen pflegen die Reliefs der Wandung, ebenso wie in Köln, aus drei Formen hergestellt zu sein. Die Blütezeit von Siegburg fiel in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Die Fabrikation erlosch 1632 nach der Einnahme der Stadt durch die Schweden. □

In den Backsteingegenden, in Norddeutschland, den Niederlanden und einer Enklave in Oberbayern wurden seit dem Mittelalter ähnlich wie in Norditalien zum Schmuck der Fassaden künstlerisch modellierte, hartgebrannte und wetterbeständige Formstücke aus bestem Ziegelton hergestellt, die sogenannten TERRAKOTTEN. Nach einer Vorblüte um 1500 entstand in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Lübeck eine Fabrik, die Holstein, Dänemark, Mecklenburg und Pommern mit ihren Erzeugnissen versorgte. Sie wurde von STATIUS VAN DÜREN in Gemeinschaft mit einem reichen Kaufherrn Gerhard Ruter betrieben und ist vorläufig für den Zeitraum von 1550—1566 nachgewiesen, hat aber sicher schon vorher bestanden und ist auch nachher wohl noch mehrere Jahre in Betrieb gewesen. Woher Statius van Düren kam, ist unbekannt. van Düren war zu jener Zeit bereits reiner Familienname, der über die Herkunft selbst nichts mehr aussagt. Vielleicht ist Statius mit einem Baumeister und Bildhauer Adam van Düren verwandt, der zwischen 1499—1527 in Schweden tätig war. Jedenfalls war auch Statius Künstler und Bildhauer, nicht etwa nur Ziegelbrenner und Techniker. Es gibt nachweisbar mehrere Sandsteinarbeiten von seiner Hand und die in seiner Fabrik hergestellten Terrakotten gehen größtenteils auf seine Modelle zurück. Es wurden die verschiedensten Gegenstände angefertigt: Kamine, Fenster- und Türumrahmungen, Gesimse, Atlanten, Hermen, Friesstücke und figürliche Reliefs. Die letzten waren



STATIUS VAN DÜREN · PORTAL
AM FÜRSTENHOF ZU WISMAR

...ecken und Jan Allers. Während in Raeren am meisten die braune ... hergestellt wurde und auch am meisten geschätzt war und wird, ...

... auf Grau mit blauer und violetter Färbung. Die Ausführung ... leichter als in Raeren. Charakteristisch ist, daß der Reliefschmuck ...

... wird der ganze Dekor durch Einritzen und Bemalung ...

Außer Köln ist SIEGBURG seit 1550 von Bedeutung. Es verfügt über eine ...

... hervortreten. Die ältesten Verzierungen sind eingeschnitten, mit dem Eindringen der Renaissanceformen mehrten sich die Reliefpressungen. Der Vorrat ... und ornamentalen Modelle ist groß, eigenartig und von ausgezeichneter Qualität. Die bildsame Masse des Tones kam einer sorgfältigen Ausformung entgegen. Die beliebtesten Typen sind die hohen Pinten oder Schnellen (Abb. ...

... die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Die Fabrikation erlosch 1632 nach der Einnahme der Stadt durch die Schweden.

... Formstücke aus bestem Ziegelton hergestellt, die sogenannten ...

... MATHIS VAN DUREN in ...

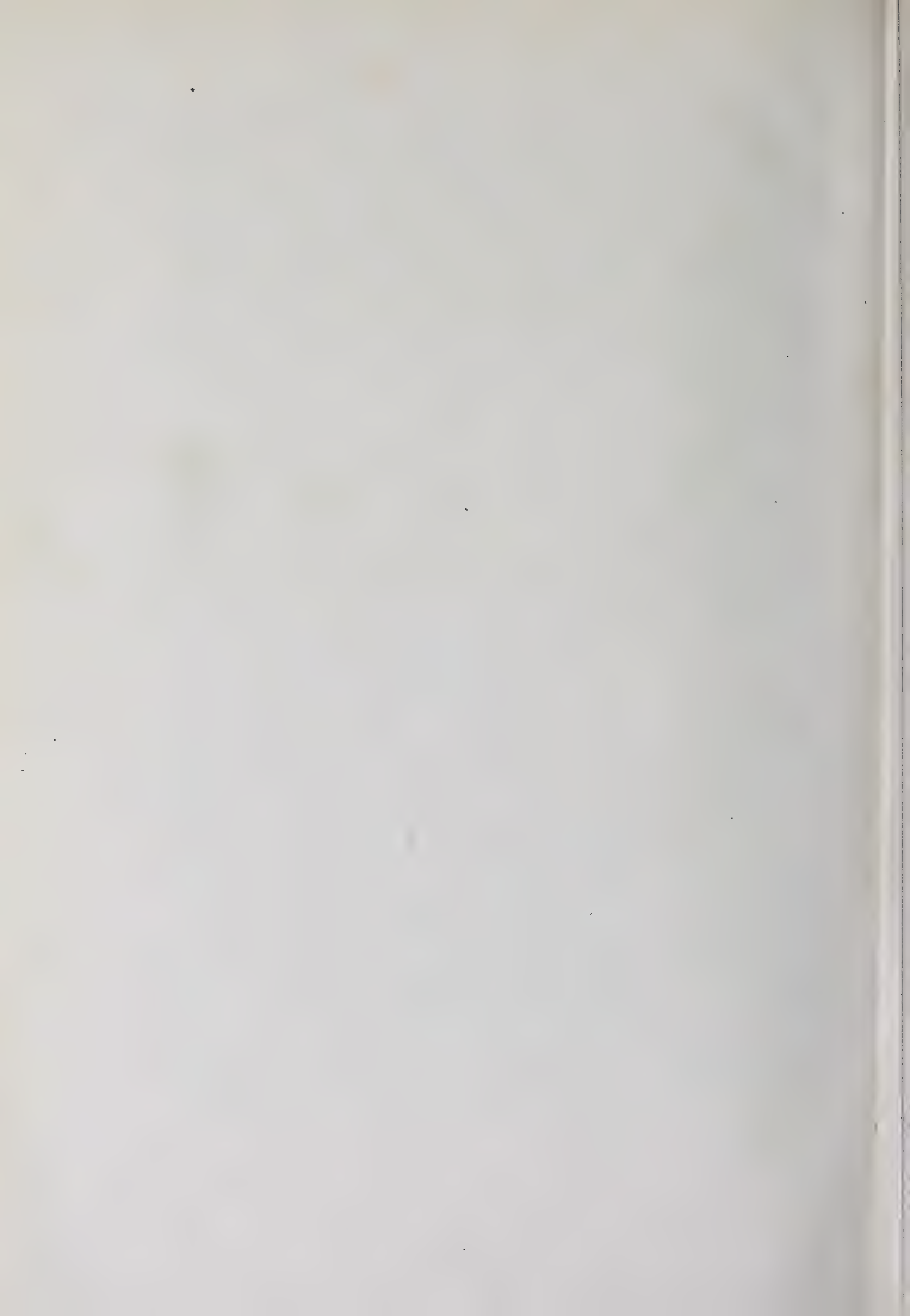
... Ritter betrieben und ist vorläufig ...

... Jahre in Betrieb gewesen. ...

... einen Baumeister und Bildhauer Adam van Düren ...

... etwa nur Ziegelbrenner und Töpfer ...





in viereckigen und runden Platten als Hausschmuck besonders beliebt. Die runden enthalten in kranzartiger Umrahmung meist Profilköpfe von Männern und Frauen, bei den viereckigen überwiegen antike Darstellungen und Szenen aus der Erlösungsgeschichte. In einigen macht sich eine Anlehnung an die Holzschnitte der Lübecker Bilderbibel von 1533 bemerkbar. Die Ausführung der Figuren ist bisweilen etwas flüchtig und derb, während die ornamentalen Arbeiten in der Qualität gleichmäßiger und oft von großer Schönheit und Feinheit sind. Da die Fabrik grade zur Zeit des Überganges bestand und offenkundig bestrebt war, das Neueste zu bieten, findet man alle Dekorationselemente der Frührenaissance und der Hochrenaissance vertreten. □

Man findet die Dürenschen Terrakotten besonders an Bürgerhäusern in Lübeck, Lüneburg, Kiel, Wismar, Rostock, Stralsund und Kopenhagen. Die reichsten Fassaden haben ein Haus am Kohlmarkt und ein anderes an der Musterbahn in Lübeck. Das zweite ist ein moderner Bau und die daran befindlichen Terrakotten sind unter teilweiser Ergänzung von einem abgerissenen Hause in der Braunstraße übertragen. Die alten Teile haben sich aber so frisch erhalten, daß sie von den neuen kaum zu unterscheiden sind. Sehr ausgedehnt war auch die Verwendung der Terrakotten an den herzoglichen Schlössern in Schwerin, Bützow, Gadebusch und vor allem in Wismar. Der FÜRSTENHOF IN WISMAR ist das wichtigste Denkmal norddeutscher Terrakottaplastik. 'Läge er in Norditalien, in Bologna oder Padua, so würde jeder Deutsche staunend vor ihm stehen. Nun befindet er sich aber in einem Städtchen an der Ostsee und ist deshalb so gut wie unbekannt.' Er wurde zwischen 1550—1555 von Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg errichtet. Der leitende Architekt war Erhard Altdorfer, ein Bruder Albrecht Altdorfers in Regensburg. Er muß die Paläste der oberitalienischen Städte eingehend studiert haben, denn er beherrschte von der Renaissance mehr als die bloße Ornamentik. So fällt denn der Fürstenhof ganz aus der übrigen Architektur der Gegend heraus. Der größte Teil der aus Friesen, Tür- und Fensterumrahmungen zusammengesetzten, reichen Dekoration besteht aus gebrannten Formsteinen, die van Düren lieferte [siehe Tafel]. Nur die Portale des großen Torweges sind aus Sandstein, und die stark restaurierten Friese unter den Fenstern des zweiten Stockwerkes aus einem Kreidestein gearbeitet, der in der Nähe von Wismar gefunden wird und frisch gebrochen mit dem Messer geschnitten werden kann, unter dem Einfluß der Luft aber erhärtet. Vielleicht rühren auch sie von Statius van Düren her. □

BUCHEINBAND □

Im Bucheinband nimmt FRANKREICH die erste Stelle ein. Freilich sind die Anfänge der französischen Buchbinderkunst von der italienischen nicht zu trennen. Sie hängen eng mit dem Generalschatzmeister des Königs Franz I., Jean Grolier [1479—1565], zusammen, der im Auftrage seines Herrn öfter in Italien weilte und dort Gefallen an Kunst und Wissenschaft fand. Er besaß eine umfangreiche Bibliothek in auserlesenen Einbänden, die man nach ihm selbst benennt, da man nicht weiß, wer sie ausführte. Die früheren sind in Italien hergestellt, die späteren hingegen, als Grolier ganz in Frankreich war, wohl in Paris, aber eine genaue Trennung ist nicht möglich. Etwa 350 seiner Einbände sind heute noch nachzuweisen, von

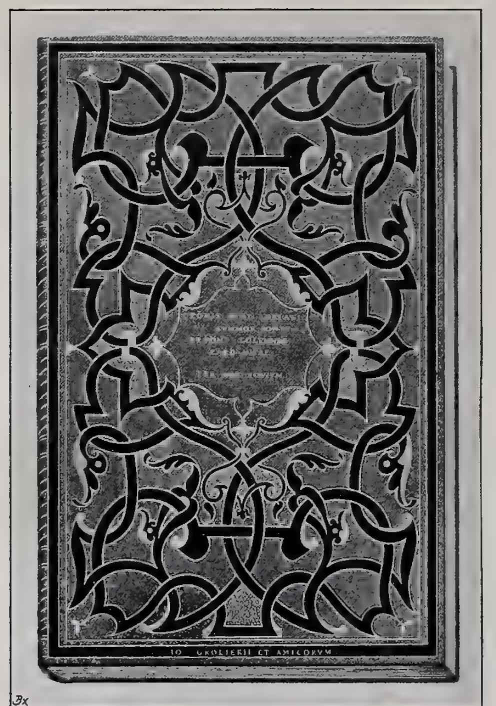


Abb. 528: Einband aus der Bibliothek Jean Groliers

denen sich die meisten in der Nationalbibliothek in Paris, eine größere Zahl im Britischen Museum befinden. Sie übertreffen alle anderen Einbände der Renaissance an Schönheit und werden dementsprechend hoch geschätzt. □

Die Decke pflegt aus Maroquin oder aus Kalbleder zu sein und enthält in der Mitte der Vorderseite den Titel des Buches und am unteren Rande die Besitzinschrift: Jo. Grolierii et amicorum, das heißt, Eigentum Johann Groliers und seiner Freunde, auf der Rückseite Groliers Wahlspruch. Das Muster ist aus Goldlinien gebildet und oft in verschiedenen Farben behandelt. Es setzt sich bei vollendeter harmonischer Durchbildung in einfacher und klarer Zeichnung aus Bandwerk, Rollwerk und Mauresken zusammen [Abb. 528]. Der Rücken läßt die Bünde bald hervortreten, bald nicht, er ist manchmal verziert, öfters aber glatt gelassen. □

Ungefähr gleichzeitig mit den Büchern Groliers sind die eines anderen Liebhabers, Thomas Maioli. Man kennt ihn nur aus den mit seinem Namen bezeichneten Einbänden und folgert aus den Daten, daß er im Jahre 1555 noch lebte. Sonst weiß man nichts über ihn. Seine Einbände scheinen, nach manchen Eigenarten zu urteilen, in Lyon hergestellt zu sein. Sie sind von großer Schönheit, aber im ganzen ein wenig schwerfälliger als die von Grolier und farbig nicht so fein wie diese. □

Grolier hatte mit seinen Bestrebungen einen so fruchtbaren Boden gefunden, daß Frankreich in der Buchbinderkunst schnell an die erste Stelle rückte und sich diese bis ins 19. Jahrhundert hinein zum mindesten in der Handvergoldung nicht wieder nehmen ließ. Schon Franz I. hegte ein reges Interesse für seine Bücher und ließ sie teils im Geschmack seines Schatzmeisters binden, teils mit feinen Stempelmustern versehen, zu denen die Initiale seines Namens mit der Krone und das französische Wappen als Mittelstück und als Füllungen benutzt wurden. Den Höhepunkt bildeten aber die prachtvollen Einbände für seinen Nachfolger Heinrich II., bei denen nur die Wappen, Buchstaben und Embleme mit Stempeln gedruckt sind, während alles übrige in höchster technischer Vollendung aus Teilstempeln und Bogenlinien zusammengesetzt wurde. Heinrich II. liebte es, dem H seines Monogramms ein C oder noch häufiger ein D, eine Mondsichel, einen Bogen, Pfeil und Köcher in Anspielung auf seine Gemahlin Catharina von Medici und seine Geliebte Diana von Poitiers hinzufügen zu lassen. Unter Karl IX. wurde es Mode,

durch reihenweise eingedruckte kleine Stempel die ganze Fläche der Deckel zu füllen und nur den Raum in der Mitte für das Wappen freizulassen. Denselben Dekor verwendete auch der Hofbuchbinder Heinrichs III., Nicolaus Ève, der in seinen späteren Jahren — er arbeitete auch noch unter Heinrich IV. — den sogenannten 'Fanfares-Stil' eingeführt zu haben scheint. Dieser besteht aus einem ganz dünnen, feinen Linienmuster, das mit entsprechend zierlichen Lorbeer- und Eichenzweigen und zarten spiralförmigen Ranken gefüllt ist. □



□ Abb. 529: Einband der Psalmen des Orlando di Lasso □

Die DEUTSCHEN EINBÄNDE sind technisch solide und gut, bewahren aber lange die mittelalterliche Art. Die Holzdeckel halten sich bei schweren Folianten bis ins 17. und 18. Jahrhundert und von den dicken Bünden am Rücken geht man im ganzen 16. Jahrhundert selten ab. In künstlerischer Hinsicht sind sie mit den wundervollen italienischen und französischen nicht zu vergleichen, obgleich es an fürstlichen Bücherfreunden und reichen Liebhabern, die auf ihre Bibliothek große Mittel verwendeten, nicht fehlte. Herzog Albrecht von Preußen, die sächsischen Kurfürsten und die Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein erstrebten nichts anderes als die französischen Könige, Grolier und Maioli, und es lag wohl nicht so sehr an ihnen als an den deutschen Kunstverhältnissen, daß ein Vergleich mit den Nachbarländern nicht günstig ausfällt. Führende Künstler scheinen sich in Deutschland mit Entwürfen zu Ledereinbänden gar nicht befaßt zu haben und die Handwerker- und Kunsthandwerkerkreise waren bis zum Ende des Jahrhunderts hin sehr ungleichmäßig vom Sinn und Wesen der Renaissance durchdrungen. Dazu war Deutschland das Land der technischen Erfindungen. In der Gotik wurden die laufenden Muster aus aneinander gereihten Einzelstempeln gebildet. Bald nach 1500 kam ein witziger Kopf darauf, solche Ornamente auf eine Rolle zu schneiden, die schnell und ohne jede Mühe beliebig kurze und lange Strecken preßte. Das war bequem und fand besonders in der deutschen Buchbinderei großen Anklang. Man füllte bis auf das Mittelfeld den ganzen Deckel mit den verschiedenartigsten Mustern, aber bei jeder Ecke gab es Schwierigkeiten, denn man mußte häufig mitten im Muster abbrechen oder den entgegen laufenden Streifen überschneiden. Obendrein beschränkte man sich nicht auf geometrische Muster und Ranken, sondern

wählte unendlich häufig auch figürliche Darstellungen. Das führte dann zu noch unerfreulicheren Erscheinungen, die keineswegs einen Ruhmeskranz in der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes bilden, denn bald hörte eine Figur mitten im Leib auf, bald lag eine ganze Folge von Gruppen und Figuren auf der Seite. So führte diese Freude an dem schönen Instrument zu Gedankenlosigkeiten, die mit künstlerischem Wesen nichts zu tun haben. Daß nicht die Buchbinder, sondern die Graveure die Rollen herstellten, und daß diese an und für sich gut und inhaltlich vielseitig gearbeitet sind, ändert daran nichts. Die Mitte des Buchdeckels wird bei diesen Blinddrucken gewöhnlich durch eine Plattenpressung gefüllt. Porträts von Fürsten und Reformatoren in ganzer und halber Figur, biblische Szenen und Wappen sind besonders beliebt. Es gibt auch Einbände, die ganz und gar mit großen und kleinen Plattenpressungen bedeckt sind, so daß sie wie eine Musterkarte aussehen. Kurz, auf diesem Gebiet führten technisches Geschick und Arbeitsteilung zu künstlerischem Stumpfsinn, an dem der wenig entwickelte Geschmack der Käufer ebenso sehr schuld war, als der der Hersteller. Als Material der Bände mit solchen Blindpressungen diente braunes Kalbsleder oder das weiß gebleichte starke Schweinsleder, für Goldpressungen nahm man dagegen Kalbsleder oder Pergament. Die Goldpressung wurde 1550 häufiger. Sie kam mit den italienischen Dekorationsmustern aus Bandwerk und Maureske auf. — Arbeiten in Groliers oder Maiolis Sinn sind selten. Man lehnte sich vielmehr, vielleicht durch Venedigs Vermittlung, an orientalische Einbände an und verzierte die Mitte und die vier Ecken durch Muster, welche durch Plattenstempel eingepreßt wurden. In diesem Flächenteilungsprinzip hat der Hofbuchbindermeister des Kurfürsten August von Sachsen, Jakob Krause, der im Jahre 1566 von Augsburg nach Dresden berufen wurde und um 1585 starb, eine große Zahl von vortrefflichen und reichen Einbänden hergestellt. Sie und andere aus seiner Werkstatt lassen sich wie gesagt an Vornehmheit des Geschmackes nicht mit den französischen und italienischen vergleichen, sind aber erfreuliche Arbeiten und erheben sich weit über den sonstigen Durchschnitt. Ihnen stehen die für die Pfalzgrafen Otto Heinrich und Friedrich III. gefertigten Einbände würdig zur Seite. Einiger Prachteinbände, die durch Goldschmiede hergestellt sind, nämlich der beiden Eisenhoitschen und der emaillierten in Gotha und im South Kensington-Museum in London, ist bereits früher gedacht. Ihnen schließen sich noch andere an. Vor allem die 20 Silberbände in der Universitätsbibliothek zu Königsberg, die Herzog Albrecht von Preußen [1525—1568] anfertigen ließ. Drei derselben sind in Nürnberg gearbeitet, die 17 übrigen in Königsberg. Bei diesen sind die figürlichen Darstellungen und die ornamentalen Muster verschiedenen Vorbildern entlehnt, auch Flötnersche Plaketten sind benutzt, aber die Zusammenstellung ist vielseitig und frisch. Besonders schön ist das mit silbervergoldeten Beschlägen versehene Geschlechtsbuch der Nürnberger Familie Tucher. Die Abbildung 529 zeigt den Deckel der von Hans Mielich [1516—1573] in München reich illustrierten Psalmen des Orlando di Lasso. Wahrscheinlich rührt der Entwurf zu diesem Einband auch von Mielich her. □

In England drangen die Renaissanceverzierungen im letzten Jahrzehnt der Regierung Heinrichs VIII. ein. Unter seinem Nachfolger Eduard wurden auch die

Goldpressungen häufiger, also zu derselben Zeit wie in Deutschland. Zusammen damit kam auch Groliers Art und die Plattenpressung für das Mittelstück und die Ecken in Aufnahme. Aber erst unter der Regierung der Königin Elisabeth, die eine ausgesprochene Vorliebe für schöne Bücher hatte, hören die guten Renaissance-einbände auf, Einzelerscheinungen zu sein. □

GLAS, TEXTILKUNST □

In der künstlerischen Verwendung des Glases bildete das 16. Jahrhundert das Ende einer alten und den Anfang einer neuen Entwicklungsreihe. Die farbige Verglasung der Fenster, besonders der großen Kirchenfenster, starb ab. Die Hohlglasbläserei, die Verzierung durch Emailmalerei, Gravierung und Schliff wurden ausgebildet. □

Das mittelalterliche Scheibenglas war teuer, unrein und wenig durchsichtig. Außerdem konnte man es nur in kleinen Stücken herstellen. Es gab daher bis zum 14. Jahrhundert in Privathäusern selten Glasfenster, sondern man schloß die Öffnungen mit Holzladen, Geweben, Flechtwerk und Pergament. Ja, noch im Jahre 1463 wurden beim Einzug des Königs Matthias in Breslau die Fenster der königlichen Burg, also eines hervorragenden Gebäudes, mit Pergament versehen. Selbst in dem kultivierteren Frankreich geschah das im 15. Jahrhundert vielfach und vereinzelt noch im 16. und 17. Jahrhundert. Die Butzenscheiben, die seit dem 15. Jahrhundert durch schnelles Drehen eines Glasklumpens hergestellt wurden, bedeuteten zwar bezüglich der Lichtdurchlässigkeit eine Verbesserung und erfreuten sich auch das ganze 16. Jahrhundert hindurch und länger großer Beliebtheit, sind ja auch im 19. Jahrhundert als wichtiges Hilfsmittel zur Herstellung altdeutscher Raumstimmungen wieder aufgenommen, aber sie konnten doch nicht mit dem venezianischen Scheibenglas konkurieren. Johann Matthesius, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Pfarrer im böhmischen Erzgebirge lebte, rühmt ihm in seiner merkwürdigen Predigt über das Glasmachen als etwas ganz Erstaunliches nach, daß man dadurch auß einem gemach alles auff der gassen sehen könne. Natürlich bedeutete dies Glas eine Luxusausgabe, die sich nur Städte, Kirchen und einzelne reiche Leute leisten konnten. Immerhin bildete es einen ständigen Handelsartikel, der bis in den hohen Norden ging. □

Die farbige Verglasung der großen Fenster in Kirchen und Rathäusern war im Laufe des Mittelalters infolge technischer Neuerungen von der musivischen Arbeit immer mehr zur Malerei übergegangen. Man stellte neben den durch und durch gefärbten Platten Überfanggläser her, hatte auch gelernt, nebeneinander mehrere Farben aufzubrennen und war also in der Verbleiung nicht mehr so gebunden wie früher. Das Schwarzrot wurde zur feineren Modellierung immer mehr herangezogen, das Silbergelb fand immer ausgedehntere Anwendung. Zugleich nahm aber die Glut der Farben ab. Dennoch sind in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedeutende und schöne Fenster hergestellt, die um so mächtiger wirken als die großen Künstler der Zeit die Entwürfe lieferten. Zu dem Pfinzingschen Fenster in der Sebalduskirche in Nürnberg mit der Madonna, der heiligen Anna, den heiligen Sebaldus und Christoph machte Dürer die Zeichnungen, zu dem sogenannten Markgrafenfenster mit dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg, dessen Gemahlin

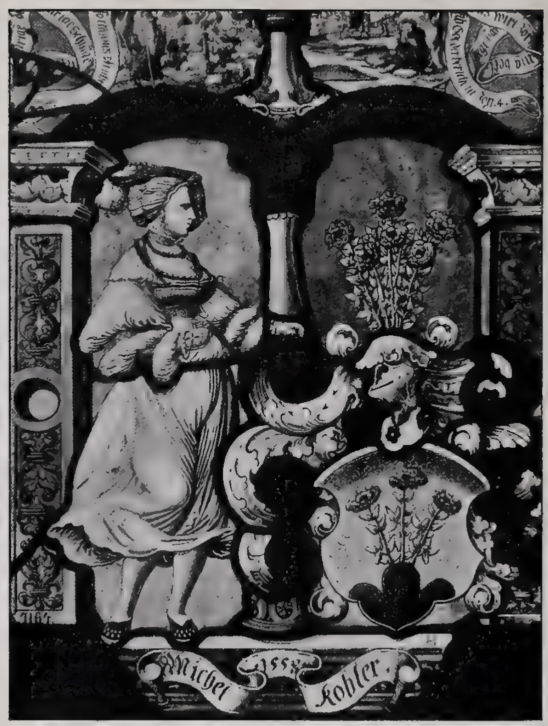


Abb. 530: Wappenscheibe des Michel Kobler 1558. Berlin, Kunstgewerbe Museum

Sophie von Polen und dessen acht Söhnen Hans von Kulmbach. Beide Fenster wurden 1515 durch Veit Hirschvogel und seine Söhne vollendet. Außerdem wissen wir von vielen anderen Malern, daß sie sich mit Entwürfen zu Glasfenstern befaßten. Wenn diese also im Verlaufe des Jahrhunderts immer seltener hergestellt wurden, so lag das nicht an unzureichenden, minderwertigen Kräften. Ebenso wenig aber an der Reformation, wie das oft behauptet wird, denn diese rief wohl zeitweise eine gewisse Einschränkung in den verschiedenen künstlerischen Bedürfnissen hervor, aber seit der Mitte des Jahrhunderts stellte sich in der katholischen und in der evangelischen Kirche ein erhöhter Bedarf an Kunst ein. Die technischen Fertigkeiten waren inzwischen auch auf dem Gebiete der Glasmalerei nicht verloren gegangen. Wäre überhaupt der Wunsch aufgetaucht, farbige Fenster zu haben, so hätte dem nichts entgegengestanden, aber das war nicht der Fall. Nicht die kirchlichen Umwälzungen waren die Ursache zum Verfall der Glasmalerei, sondern der veränderte künstlerische Geschmack. Man fand an den dunkeln Räumen und Kirchen keinen Gefallen mehr und wünschte helle. Man kann die Entwicklung in dieser Richtung deutlich verfolgen. Zuerst bemühte man sich, die Lichtdurchlässigkeit der Fenster durch viel Gelb und Weiß zu erhöhen. Als Beispiele mögen die 1528 und 1530 — also während der Reformation — gefertigten Fenster in der Peterskirche in Köln genannt sein. Dann beschränkte man sich auf teilweise farbige Verglasung, Randleisten, Wappen und dergleichen. Schließlich wurden sogar alte farbige Fenster herausgebrochen und durch klare ersetzt. Zu diesem Wandel mag die Freude an dem hellen durchsichtigen Glase beigetragen haben, das man seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch im Norden herzustellen gelernt hatte. Wir sind die großen klaren Scheiben so sehr gewöhnt, daß uns eher ein farbiges Fenster als etwas Besonderes erscheint. Damals waren jene so begehrenswert wie uns zuerst das elektrische Licht.

Die Wappenmalerei allein blieb noch längere Zeit Träger der alten farbigen Art. Sie wurde vor allem in der Schweiz gepflegt, wo der Familiensinn stark ausgeprägt war und ein buntes Glaswappen ein beliebtes Geschenk bildete [Abb. 530].

Tobias Stimmer und Jost Amman, besonders aber Christoph Maurer und Daniel Lindtmayer, sind diejenigen Meister, welche die meisten Entwürfe geliefert haben. Der Reichtum an künstlerischen Ideen und die farbenprächtige saubere Ausführung sind gleich bewundernswert und haben die Schweizer Scheiben zu begehrten Sammlungsobjekten gemacht. □

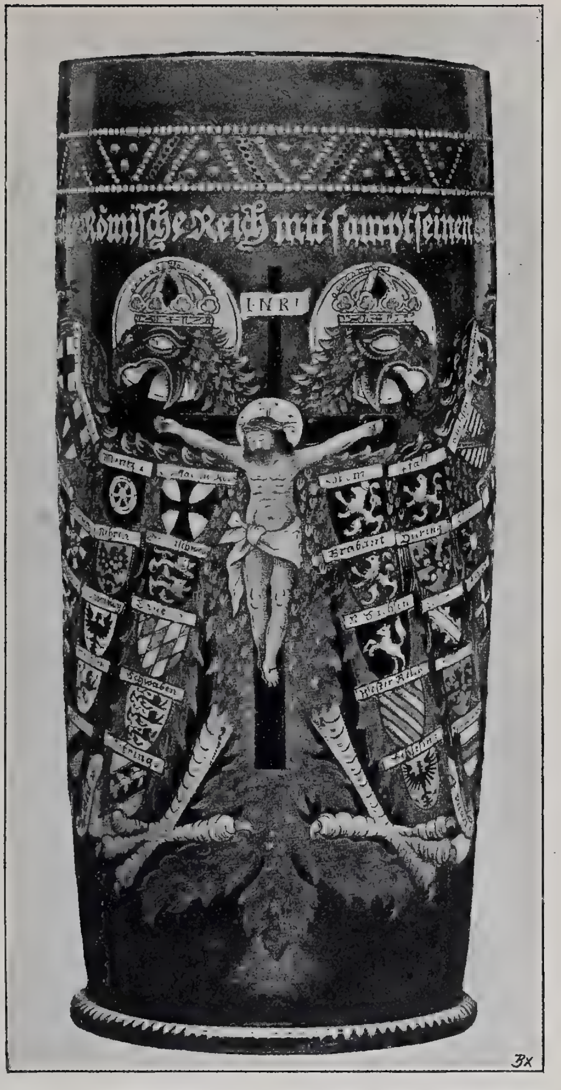


Abb. 531: Willkomm. Mit den Wappen des hl Römischen □ Reiches □

Die Versuche, anstatt des mittelalterlichen, dunklen, grünen Waldglases ein helles, reines Glas herzustellen, wurden durch das venezianische Glas angeregt. Man bemühte sich mit allen Mitteln, hinter die Geheimnisse seiner Herstellung, die unter Androhung von Todesstrafe gehütet wurden, zu kommen. Man bestach Arbeiter, man verleitete sie durch große Belohnungen und Versprechungen zur Flucht, obschon sie nirgends vor den nachgesandten Rächern sicher waren, und gründete mit ihnen an anderen Orten Glasfabriken. Schwindler, die behaupteten, das Geheimnis zu kennen, führten leichtgläubige Geldgeber an der Nase herum. Spekulative Köpfe, wie Augustin Hirschvogel, ließen alles andere liegen, um das Glasmachen zu lernen. Es herrschte in den interessierten Kreisen eine Unruhe, ähnlich wie bei dem Suchen nach dem Porzellan zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Bemühungen scheinen, wie erwähnt, um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelungen zu sein. Wenigstens datieren aus dieser Zeit die frühesten erhaltenen Hohlgläser, nämlich eins von 1547 in Laxenburg bei Wien und eins von 1553 im Kunstgewerbemuseum in Berlin. Diese und andere waren Raritäten und Kostbarkeiten, die man wohl, wie wir z. B. aus einer Arbeit von Wenzel Jamnitzers Hand für Sigmund Pfinzing wissen, in Gold und Silber fassen ließ. Freilich war die Masse noch nicht kristallklar und rein, sondern leicht gefärbt und mit Bläschen durchsetzt. Die For-

men waren im allgemeinen einfach und lehnten sich an die in der Goldschmiedekunst vorkommenden an. Die Verzierung geschah durch Perlen, Knöpfe, Ringe und gekniffene Teile, die alle am Schmelzofen aufgesetzt wurden, durch Gravierung, Vergoldung und Bemalung. Die Gravierung, 'das Reißen' mit dem Diamanten und die Vergoldung wurden besonders in Hall in Tyrol geübt. Die Bemalung geschah mit undurchsichtigen Emailfarben. Auch diese Technik geht wie die anderen auf Venedig zurück, das sie ungefähr seit der Mitte des 15. Jahrhunderts pflegte. Die Komposition der Darstellungen ist silhouettenartig und einfach. Zusammenhängende, vielfigurige Szenen wurden im allgemeinen gemieden und lose Zusammenstellungen der Kaiser mit den Kurfürsten, von Christus und den Aposteln und von allegorischen Figuren bevorzugt. Besonders beliebt waren die Gläser mit Wappen, und unter diesen wieder der doppelköpfige Reichsadler mit den Wappen der Reichsstände auf seinen Flügeln und der Aufschrift: Das Heilige Römische Reich sampt seinen Gliedern [Abb. 531]. Durch Vergoldung wurde die farbige Wirkung hier und da gehöht. □

Gegen Ende des Jahrhunderts machte man sogar schon Fadenglas. Das Breslauer Museum besitzt einen derartig hergestellten und außerdem bemalten Becher mit der Bezeichnung: Hannss Engelhardt 1594. Andere stammen wahrscheinlich aus derselben Zeit. Freilich sind sie in der Virtuosität der Technik nicht mit den wunderbaren venezianischen zu vergleichen. □

Zu derselben Zeit bürgerte sich der Glasschliff mittelst des Rades ein. Man wird kaum fehlgehen, dabei an eine Beeinflussung oder Übertragung durch das von den Italienern zu hoher Meisterschaft ausgebildete Schleifen des Bergkristalls zu denken. Es läge auch nahe, anzunehmen, daß das dickwandige helle Glas ursprünglich nur ein Surrogat des Bergkristalles sein sollte. Rudolf II. interessierte sich, wie für vieles, so auch für diese Neuerung und gab einem gewissen Caspar Lehmann aus Ülzen in Hannover, den er 1586 nach Prag berufen hatte, 1609 ein Privileg für den Glasschliff. Ob dieser Lehmann überhaupt zuerst die Idee hatte oder vielleicht nur wichtige Verbesserungen am Schleifstuhl erfand, ist nicht ganz sicher. Jedenfalls wurde zu seinen Lebzeiten und durch seine Beihilfe die Grundlage zu ausgedehnten und erfreulichen kunstgewerblichen Betrieben geschaffen, die bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen und Schlesien blühten. Dabei ist es nicht uninteressant, daß sich die Mitglieder zweier Familien, die Schürer und die Preußler, in ununterbrochener Folge an hervorragender Stelle nachweisen lassen.

In der Textilkunst nehmen die Wandteppiche schon ihrem Umfang nach den ersten Platz ein. Sie dienten ebenso wie die Täfelungen nicht bloß als Schmuck, sondern ebenso sehr als Schutz gegen die Kälte und wurden von Fürsten und Herren, die bald auf der einen, bald auf der anderen Burg wohnten, vielfach mitgenommen. Im Kriege bildeten sie während der langdauernden Zeltlager ein unerläßliches Material. In Kirchen und Rathäusern pflegte man die langen Bänke und die Wände darüber mit gewirkten Teppichen zu behängen. □

Die Niederlande behielten im 16. Jahrhundert die beherrschende Stellung, die sie im 15. Jahrhundert auf diesem Gebiete in Europa gewonnen hatten. Nur ging der Hauptsitz der Fabrikation von Arras auf Brüssel über [siehe Tafel]. Hier webte

BX



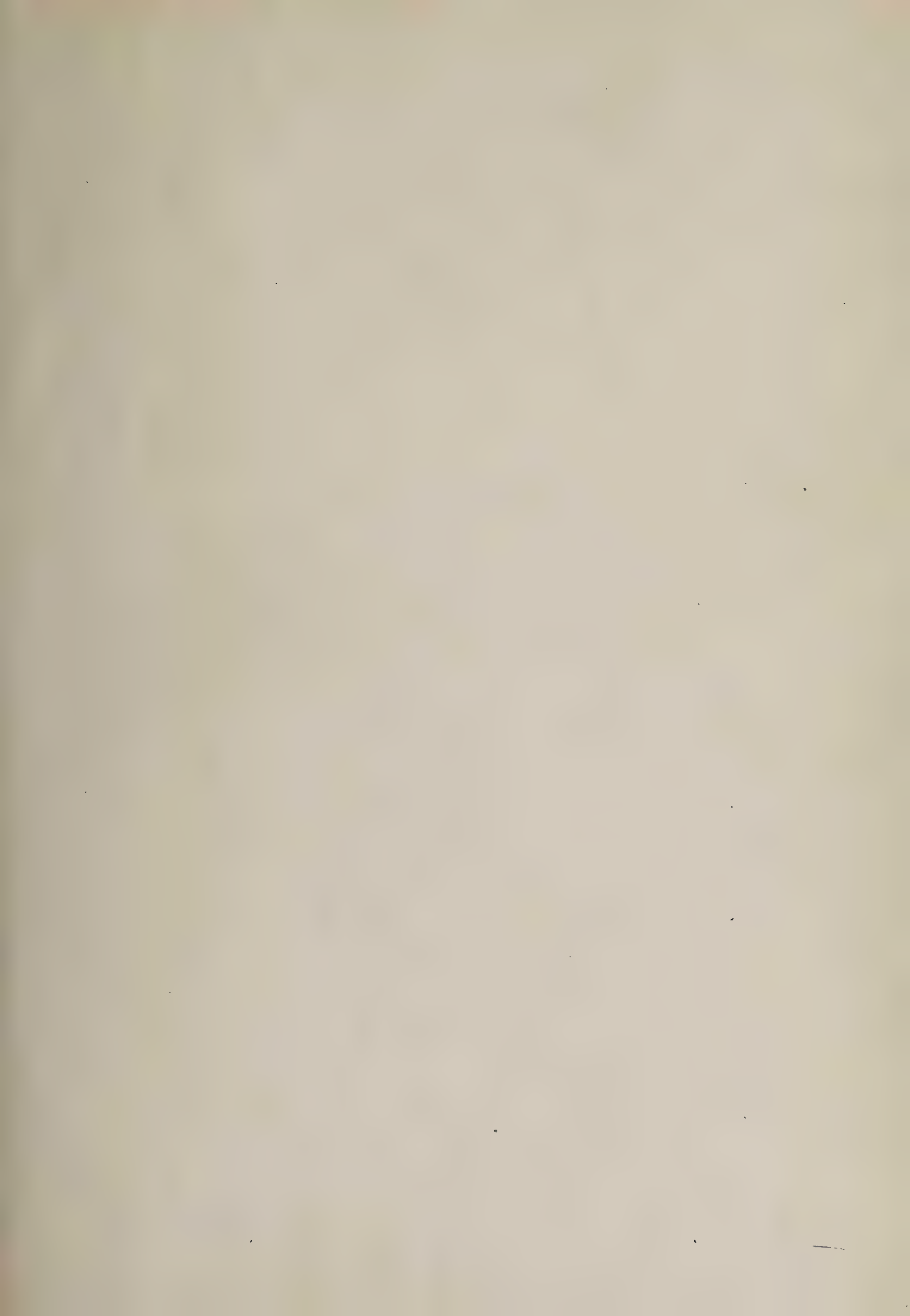
DIE STÄRKE · BRÜSSELER WANDTEPPICH · ZWEITE HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS · IM BESITZE DES ÖSTERREICHISCHEN KAISERHAUSES · WIEN

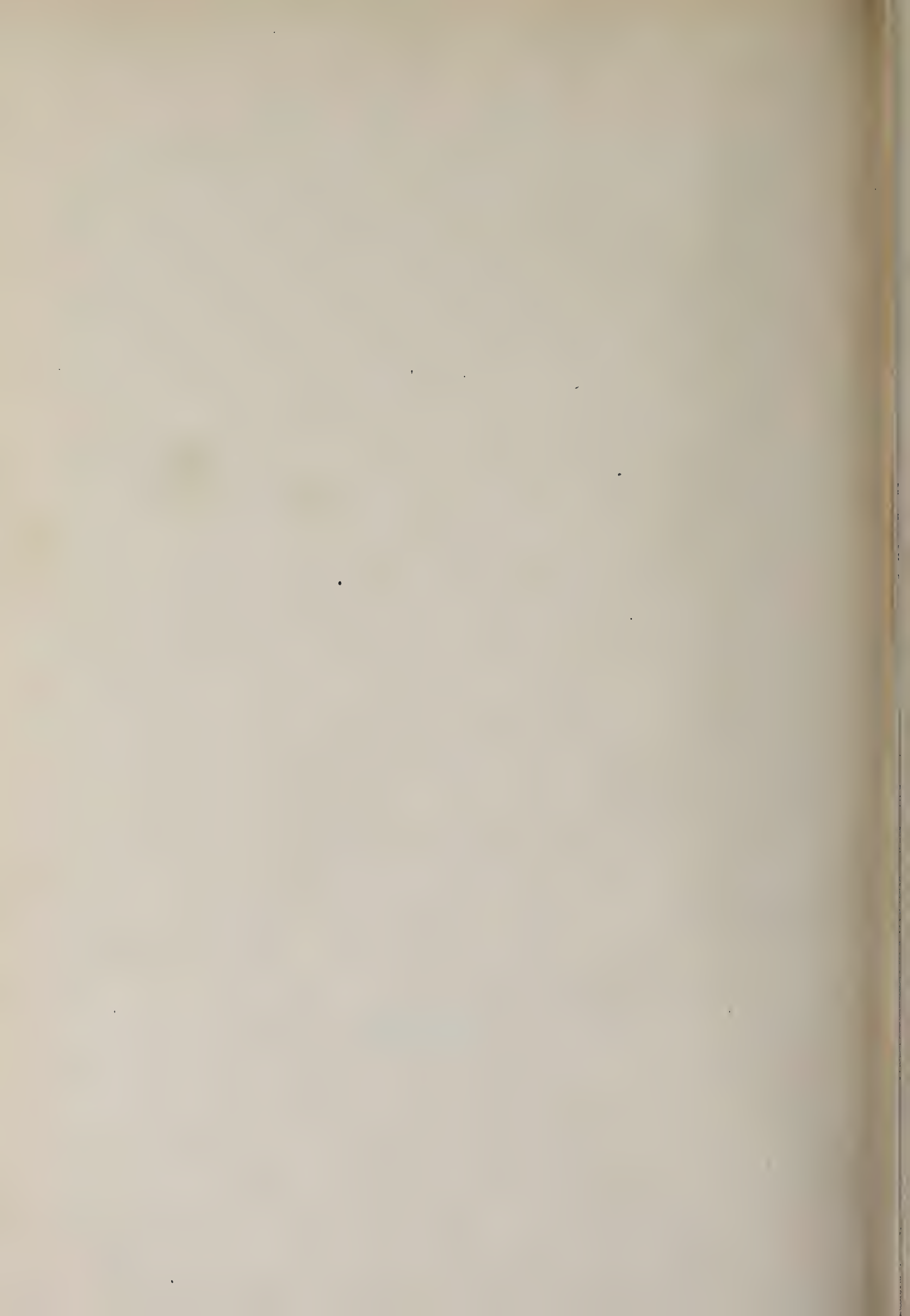
Peter van Aelst seit 1515 für Papst Leo X. nach den Entwürfen Raphaels die Taten der Apostel, die sich noch heute im Vatikan befinden, während gleichzeitige Wiederholungen in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin gekommen sind. Auch nach Kartons von Raphaels Schülern Giulio Romano und Francesco Penni wurde für Rom gearbeitet, aber im übrigen blieb zu jener Zeit der nationale Stil bevorzugt. Gerade der berühmteste Weber Peter Pannemaker in Brüssel ging in dem Punkte voran. Figürliche Darstellungen überwogen nach wie vor, aber zu den religiösen Gegenständen kamen wie überall in der Kunst Allegorien und Szenen aus der römischen und zeitgenössischen Geschichte dazu. Karl V. ließ unter vielen anderen nach den Gemälden von Vermeyen den so oft verherrlichten Zug nach Tunis wirken. Die Darstellungen wurden durch ornamentale Ränder, die oft von großer Schönheit sind, eingefaßt. Gegen Ende des Jahrhunderts mehrten sich die Teppiche, bei denen der Fond durch Pflanzen- und Tierdarstellungen in vortrefflicher Zeichnung gefüllt ist. Niederländische Wirker wanderten auch ins Ausland, um ihre Kunst auszuüben. So entstand z. B. der Croy-Teppich der Universität Greifswald. Wenn er mit den in den Niederlanden selbst gefertigten nicht wohl auf eine Stufe zu stellen ist, so liegt das vielleicht mehr an dem etwas ungewandten Entwurf als an dem Wirker, obgleich dieser auch nicht zu den besten gehört haben wird, denn die fanden in ihrer Heimat reichlich Arbeit. □

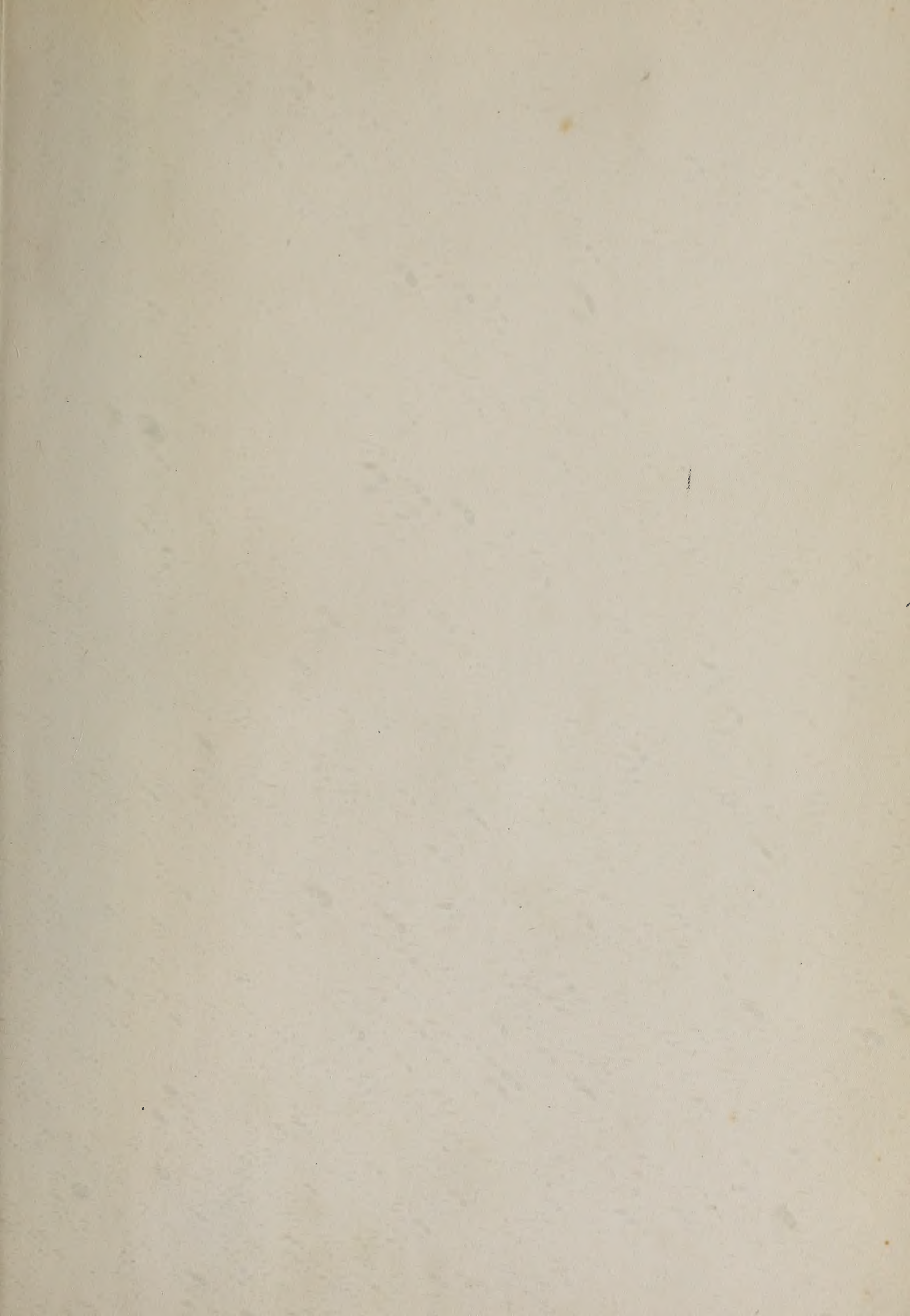
In den übrigen Ländern nahm die Teppichwirkerei nirgends auch nur annähernd und ähnlichen Umfang an wie in den Niederlanden, wenn sie auch in verschiedenen Orten mit recht achtbarem Erfolge gepflegt wurde. Oberdeutsche Arbeiten sind nicht gerade selten. In Leipzig ist zwischen 1545 und 57 ein Meister namens Seger Bombeck nachweisbar. Zu derselben Zeit und noch später bestanden in Schlesien Wirkerschulen, die vielleicht in Breslau und Brieg ihren Sitz hatten. Spezielle Forschungen werden auf diesem Gebiete noch manche Frage zu lösen haben. □

Nicht viel anders liegt es mit der Weiß- und Buntstickerei und der Spitzennäherei. Daß es hierin in den nordischen Ländern keineswegs so traurig ausgesehen haben kann, wie es im Vergleich zu Italien und nach den Beständen der öffentlichen und privaten Sammlungen scheint, beweisen die alten Musterbücher und die alten Darstellungen auf Gemälden und Stichen. Die Spitzenklöppelei wurde zwischen 1550—60 im sächsischen Erzgebirge von einer Witwe Barbara Uttmann, die nicht bloß eine geschickte Hand, sondern auch einen weitschauenden praktischen Blick hatte, eingeführt und hat sich seitdem dort gehalten. In der Weberei sieht es nicht besser aus. In der Seidenweberei machte Lyon bereits im 16. Jahrhundert Italien Konkurrenz, aber es ist nicht möglich, die Erzeugnisse mit Sicherheit voneinander zu trennen. □











282 LEHNERT, G. (Hrsg.), Illustrierte Geschichte d. Kunstgewerbes. 2 in 3 Bdn. M. 210 meist farb. Taf. 28 Bildtaf. u. 1129 Textabb. Lex. 8°. Bln. M. Oldenbourg (ca. 1910) Ohpgt.
250, --
(1. Kunstgewerbe i. Altertum, im MA u. z. Zt. d. Renaissance. Bearb. v. W. Behncke, O. v. Falke, E. Pernice u. G. Swarzenski. 2. Kunstgew. i. Barock, Rokoko Louis XVI. Empire u. neuester Zeit i. Gebiete d. Islams u. i. Ostasien. Bearb. v. W. Braun, M. Dreger, J. Folnesics, O. Kümmel u. G. Lehnert)

‹te des Kunstgewerbes. 2 vols. 1448 pp.
ers on the various fields by Dreger,
'ernice, etc., ext. bibl., index, 1129 ill.
n ca. 1910. (Harvard List p. 63 under
$95.00

